SHL
WITHDRAWN

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/cahiers-du-sud_1955_41

DESTIN
D'
ANDRÉ SUARÈS

QUAND JE NE SERAI PLUS, QU'ON ME METTE EN TERRE CHRÉTIENNE : AUX BAUX QUE J'AI TANT AIMÉS, SI JE CESSE DE VIVRE EN PROVENCE. SI A PARIS, DANS LE PETIT CLOS D'ACHÈRES, A L'OMBRE DE LA FORÊT, ENTRE FONTAINEBLEAU ET LA CHAPELLE-LA-REINE. LE DESTIN ME TOUCHAT-IL DU DOIGT EN BRETAGNE, QU'ON ME DONNE UN LIT ET UNE PIERRE SUR LE TERTRE DE LANDEVENNEC, ENTRE LES PINS ; CE COIN DE TERRE EST CHER A MON CŒUR. ICI OU LA, LOIN DE TOUT, JE VAIS DORMIR, J'ESPÈRE, MOI SI INSOMNIEUX DE NUIT ET DE JOUR. ET POURQUOI CES VAINS DÉSIRS ? JE CHERCHE DANS L'AMOUR A ME DISTRAIRE DE L'HORREUR QUI M'ENVIRONNE ET ME SUBMERGE, A LA PENSÉE DE LA MISÈRE DERNIÈRE.

LES LIEUX QU'ON A BEAUCOUP AIMÉS
NOUS AIMENT AUSSI SANS DOUTE

●

QUELLE QUE SOIT LA FORME DE MON ESPÉRANCE OU DE MA FOI, J'AIME JÉSUS, JE SUIS FIDÈLE A TOUTE LA BEAUTÉ CHRÉTIENNE. ELLE EST LA SOURCE DE LA BONTÉ HUMAINE. OU ELLE N'EST PAS LA BARBARIE EST TOUJOURS PROCHE, AVEC SES GARDES DU CORPS LÉGATS DE L'ENFER, L'ORGUEIL ET LA CRUAUTÉ. A MOINS D'UNE AME CHRÉTIENNE, ON N'EST PAS TOUT A FAIT DE FRANCE, NI VRAIMENT HOMME EN EFFET. COMME TOUS LES ENFANTS DE DIEU, JE CHERCHE LE SEIN DU PÈRE ET J'ATTENDS LE PARACLET.

A. S.

LUC-ANDRE MARCEL

ANDRÉ SUARÈS

« Qu'il est beau de voir les choses fatales et de se faire un œil à la fatalité ».

(Idées et Visions.
Réflexions sur la Décadence. CXXIX)

Suarès fut un homme déchiré entre sa puissance et le sens qu'il avait de celle des autres. Son œuvre commence par un cri. Celui qui ne voit pas son intolérable innocence, et combien sa fatalité le dépareille du siècle, n'en comprendra pas la gravité. Ici, il faut pactiser avec le malheur. Les pires difficultés littéraires de Suarès en naquirent, et ses plus beaux élans. Acceptez les refus qui purent déchirer cet Alceste de Médicis, et l'effervescence du petit enfant juif de Marseille, acceptez leur coalition, et le vrai visage de Suarès apparaîtra.

De tous les écrivains de sa génération il possède l'intelligence la plus tragique : celle qui est passée au feu de l'amour, et qui ne peut faire autrement. Suarès fait scandale par son ingénuité. Tel est son génie, que plus il se masque, plus il s'avoue innocent. Le tissu de contradictions que son œuvre présente en fait la preuve. C'est le don de soi refusé à l'idée que l'on se fait d'un monde ennemi, alors que l'on brûle d'être tout donné et que l'on se méprise de n'y pouvoir jamais parvenir. « On me dit orgueilleux, moi, qui pleure à un mot d'amour ». C'est l'attente d'un miracle que l'on croit impossible. L'inconnu a-t-il grandeur, beauté, puissance, génie, (il faudrait nommer ici tous les grands mots à sens indéterminé qui le hantent) déjà Suarès soupçonne la faille, l'erreur et la duperie par où cet homme périra. C'est que Suarès ne supporte pas son incarnation. Son propre corps le dégoûte. Il le dérobe. Dans sa solitude il lui sert de planche d'anatomie. Il s'examine ; mesure le ressac

profond des humeurs, le graphisme déchirant des souffrances. Il cherche les termes du contrat entre lui et lui, entre ce soi divisé et le monde. Il s'écrit. Tout lui sera prétexte à devenir l'écran où il projette son malheur. Vieillard, il gardera ses yeux aigus de jeune oiseau. Il ne sera jamais adulte. Devenir tel, ce serait abdiquer de la jeunesse des réalités, tricher avec la connaissance et la possession véritables. Suarès ne supporte pas la sagesse du monde. Elle est recuite. On ne devient pas adulte en deçà des seules apparences.

Frappé de génie, il suffoque d'être lui-même astreint à la commune mécanique. Le petit juif de Marseille, ne peut vaincre ce pressentiment (ou cette réminiscence) de l'obscure culpabilité d'être né tel, conjoint à l'impérieuse nécessité de l'affirmation de soi. Les équivalences de forces avec l'univers véritable, celui qu'il conçoit et sa propre personne lui paraissent si impures qu'il vaut mieux fuir. Dès lors il se choisit un monde. Sur le malheur ambiant, il décalque les images de la grandeur... Il erre à pied en Italie. Il va dormir devant le palais de la Seigneurie à Florence. Il passe la nuit en gondole à Venise. Il mange des fruits en philosophe. Il est chaste. Il est éperdu d'amour. Il engage avec les génies qu'il rencontre au hasard des églises et des musées, des colloques extraordinaires. Il insulte Tintoret, il toise Michel-Ange, il pleure devant Piero della Francesca. Il se gave de beautés ; il s'empiffre de chefs d'œuvre, pour enfin les vomir devant un mendiant, une fleur, une femme, un soleil couchant, que sais-je ?... devant tout ce qui lui rappelle cette autre réalité que plus tard, il voudra préférer. Il veut conquérir l'empire ; mais il n'est jamais dupe ni de l'ambition, ni de la vanité, ni de ce territoire absent... De là qu'il morigène si bien Napoléon, ou se délecte avec un mépris condescendant à jauger le bon sens de Caligula. L'admirable reste que ce n'est jamais absurde. Le nombre de vérités que le spectacle qu'il se fait des têtes illustres lui aura fourni, est prodigieux. C'est encore la passion amoureuse qui en est cause. Suarès ne se trompe que lorsqu'il s'ennuie avec un personnage trop important pour le congédier sans un peu en écrire ; mais que l'intérêt survienne, aussitôt s'ensuit une réincarnation étonnante. Il est Pascal, Madame de Staël, Tolstoï, Ibsen, Suétone, Beethoven, Debussy, Léonard de Vinci, Henri VIII et cent autres. Il prend leurs façons, leurs tics, leur langue. Cet homme était prodigieusement apte à connaître la réalité des autres, vertu inestimable. Et l'on ne peut s'en tenir à l'idée qu'il ramène tout à lui. C'est l'inverse. Son drame est de *se* ramener tout aux autres. Mais à la

condition qu'ils soient morts ou qu'ils habitent très loin. Il se retrouve donc seul, chargé d'idées, de cris, de silences... Quand il s'éprend de Claudel, remarquez qu'il tient tout de suite à en faire un génie sans second, et qu'il lui écrit d'abord qu'il l'aime. Claudel répond par des arguments d'apologétique, Suarès par des crises de fièvre. Finalement tout s'achève par l'abandon. On ne convertit pas Suarès par des idées, moins encore par de semblables. Suarès connaît trop bien le poids de l'incarnation, précisément parce qu'il en souffre, pour ne plus devoir en tenir compte, fut-ce en pensée. Il gagnera au fur et à mesure que se déroule sa vie, tout ce que perd Claudel au nom d'une conversion diffuse. Il appareille pour la vieillesse et la mort. Le dernier rapt. Mais dès lors, il convient de cette effrayante affaire. La solitude circonscrit plus sévèrement encore les limites de son domaine. Sa maison devient une cellule du Thibet. Il n'a plus rien, sinon quelques amis, et ce monologue terrible à poursuivre. L'antinomie épuisante entre « Hamlet » et Pascal se résout dans un stoïcisme proche de Spinoza. Mais c'est davantage l'attente du Paraclet, qui contient toute logique véritable, toute possession pleine et juste, que la conception d'un corps de formules philosophiques. Le dépit de Suarès — et ce qui le rendait si apte à juger des positions humaines — naît de ce qu'il sent toujours s'exercer la raison à côté des énigmes de l'amour. Je veux dire qu'il ne peut faire en sorte de les unir. La sagesse dont il rêve et qu'il cherche parmi les fortes têtes des siècles précédents, lui semble à peu près inutilisable. Elle ne peut être qu'un moindre mal successif. Déductions, analogies, équivalences, tout le sel transmis par le langage des autres, n'équivaut point à l'insaisissable mesure de soi et à ses exigences. Or, ce dont use toute passion émane de ces dimensions inconnues. Suarès laisse la raison céder à la plainte, tout ainsi qu'il cèdera à mille expériences contradictoires. Du reste, elles le commandent, et lui révèlent les phénomènes secrets qu'il ignorait contenir. Plus il assiste à leur déroulement et plus il s'y compromet, moins il peut se leurrer sur l'incomplétude de leurs pouvoirs.

Il est presqu'impossible de faire le point, ou un semblant, avec l'œuvre de Suarès, tant elle bouillonne en tous sens. La tête vous manque. Ce qui le rend insupportable à beaucoup est précisément ce dont il meurt tout au long de sa vie : à savoir d'en être réduit à la condition des nébuleuses. Je veux dire, non point qu'il est confus, mais qu'il est en proie à une transformation permanente, qui ne lui laisse aucun repos et ne lui permet jamais d'écrire l'œuvre qu'il voudrait.

Le temps de vouloir qu'elle soit telle, et déjà, autre chose le happe. Il faut lire *Voici l'Homme* pour voir jaillir cette gourme de génie : vociférations, sentences, déclamations, parade d'adolescent terrible. On se demande quel miracle il eût fallu pour que cela puisse couler en quelque moule, et lequel ? Conflit trop aigu. Cet homme qui n'a cessé de proclamer la primauté de l'art, n'aura jamais pu s'astreindre aux travaux que nécessite l'élaboration d'une œuvre véritable. Il est dévoré d'impatiences, de fébrilités, d'ennuis trahissant l'insatisfaction organique profonde. Il dispose d'un extraordinaire registre. La multiplicité de ses styles est inouïe. Mais si sa phrase est toujours très étudiée, le paragraphe tend à l'être moins, et moins encore le chapitre. Quant au livre, il est fait le plus souvent d'un ensemble de textes n'ayant entre eux que des rapports précaires. L'architecture le fuit, et la maîtrise de la durée. Par ailleurs, son isolement exaspère l'expression verbale. Celle-ci devient un terrible jeu de tric-trac où l'on joue et perd sa vie. Mais Suarès n'a pas d'adversaire réel. Il place les pions de l'un et de l'autre bord. Son style, ses styles, ne connaissent pas l'intervention du voisin. Suarès imitera quelquefois le voisin. Mais c'est encore lui-même. De là ce verbe quelquefois trop « délectable », cette ductilité ou cette roideur, cet apparat, ces convulsions, cette prolixité, cette fluctuation incessante dont il abuse, et qui le trompent. Le sens de la beauté le dévore, mais Suarès n'a pas assez mangé la terre. Je ne sais quelle pureté de chat sauvage l'empêche toujours d'être possédé et de posséder. Il avait peur. Il se sentait indigne pour ces noces ; indigne, ou inapte, ou appelé par une destinée trop singulière pour oser un tel mélange avec les êtres et les choses. Il interpose toujours l'expression, le papier et l'encre, entre eux et lui. Il les pense ou les rêve d'abord ; et comme l'esprit ou la rêverie le lassent de ne se tramer qu'en lui-même, il les abandonne. Il se sent séparé de ce qu'allume en lui le désir. Il se sent mis hors-jeu. *Marsiho* rutile de toutes les larves du sang, de la sueur, et de l'exubérance animale. Mais, précisément, il en met trop. S'il se compromet ici, ce sera par ce que peut dévoiler de sa nature, la projection véhémente qu'il fait sur cette ville. Il voit, il peint, il analyse, comme un homme énervé d'en être réduit à son génie pour tout ménage. Il se nourrit de viande verbale. Il met une extraordinaire fureur à préciser le monde qui l'entoure, et qu'il essaie d'aimer après l'avoir haï. Comme il voulut jadis abdiquer de Marseille et de sa race, pour fuir vers cette beauté qui lui fut une « mère divine » il abdique maintenant de

celle-ci, ou essaie de le croire, (parce qu'elle lui fut trop vaine) pour revenir aux premiers lieux. Il ne veut point rejeter cette noblesse qui le hante, ni ces coutumes de prince mendiant qui lui font tout à la fois un corset et une armure, mais convient que là où se trouve mise à nu la réalité des malheurs humains, l'esprit digne du nom doit faire son exercice. Le livre écrit, Suarès fuit. Ce ne sera jamais qu'une fuite illusoire. Il est rivé à son propre môle. Il étudie tout l'univers qui vient vers lui. Il s'en éprend et s'en déchire ; il le célèbre ou lui jette des invectives et des prophéties ; mais les noces sont impossibles. Son mal est d'être renvoyé implacablement à lui-même. Sa joie même ne peut l'en retirer. A se retrouver ainsi, en collaboration obligée avec sa seule personne, il perd de plus en plus contact avec le monde extérieur. Le désir s'use. L'univers des hommes n'est presque plus qu'une affaire de mémoire. Il s'en énumère les travers et les vieilles maladies. La bassesse des passions ordinaires l'obsède. Il est aux aguets des fourberies et des trahisons. Surviennent-elles, il explose et n'en finit pas de généraliser sur la condition morale des gens du « chenil ». Plus il sent manquer sa conjonction avec le siècle, plus il excite l'anachronisme qui l'en sépare.

Mais on ne peut se tromper sur l'attitude, sur ce rituel littéraire derrière quoi l'enfant se cache et triomphe. Les gens de sa génération perdirent patience de le voir ainsi ruser avec son malheur. Ils en riaient, comme l'on rit des lettres d'amour de l'adolescence, qui sont les plus vraies, encore que les plus encombrées de littérature. C'est que le malheur de Suarès n'était que trop véritable. Contrairement à ce que disait Valéry de Pascal : « Cette douleur parle trop bien », je prétends que c'est un signe de grande douleur que de devoir sauvegarder un style, lorsque l'on n'a plus rien qu'une tendresse bouleversée en pure perte. On risque la folie à ce régime. Si Suarès se dépite à la fin de ce long entretien avec des ombres illustres, c'est qu'il ne peut y avoir entre son corps et elles d'échanges assez nourriciers. L'impossibilité à être envahi par Dieu, reste, comme toujours, le lieu du véritable drame, avoué ou non. C'est de cette absence qu'il souffre et a honte. On lui dit que pour tel ou tel, Dieu est partout présent. S'ils sont beaux, il les loue et les admire ; mais, quant à lui, la preuve de la réalité de Dieu se fait par son absence. Il ne tolère pas que l'on essaie de donner le change, en interposant entre cette impossibilité et son angoisse, de vaines idoles. Il essaiera par tous moyens d'en appeler aux prestiges de l'art, de la philosophie, de la politique, de la contemplation du monde, pour main-

tenir au moins les signes de l'humaine grandeur. Mais il n'en sera jamais comblé. La mer est toujours trop pure ; les hommes trop coupables ; la politique trop médiocre ; la philosophie argumente trop loin des séismes du cœur ; et l'art ne peut jeter un pont suffisant entre l'impossible et lui. Ce qui nous émeut, est de le voir traîner toute cette tempête d'humeurs, de rêves, de pensées vers cet absent par lequel il veut être saisi tout entier. Hors de toute église, hors de l'obéissance à quelque dogme, au travers duquel il sent toujours poindre un arbitraire trop humain. C'est dans l'amour seul de l'absent qu'il s'engage. Tout autre engagement comporterait des menaces et des oblations spécieuses dont il ne peut se persuader qu'elles soient divinement nécessaires. Du reste, il se connaît aux oblations, sa vie lui en inflige assez ; qu'il supporte avec une horreur et une innocence déchirantes. Tant de vacarmes auront protégé un terrible silence. Celui d'une culpabilité génésique. On ne me mange pas, parce que ne suis pas mangeable ; à quoi l'on se répond que l'on ne veut pas être mangé par des bouches qui s'ennuient d'un tel ragoût. Désespérer sans fin de posséder le réel, c'est désespérer d'être inapte à être donné tout entier.

Suarès aura été le visiteur solitaire. Mais il se tient à la porte. Il n'entre pas. Il ne partage pas le repas ni la couche, encore qu'il ait grand faim. Si la beauté du lieu et des habitants le touche, il vient pleurer un instant avec eux. Les larmes l'ayant délié ; il s'en va. Le voici pris de murmures : « *J'ai vu tuer un grand arbre, un frêne séculaire, lumineux et dans sa vaste vieillesse, plein de grâce. Je l'appelais la Reine ; et c'était pour moi la mère vénérable des fées... J'ai vu les assassins le frapper, l'arracher de la terre ; le fer criait dans les entailles ; il semblait frémir sous les coups ; et quand parurent au jour ses racines, ses poumons dégouttaient d'un sang noir. Comme la femme tirée de son lit, il soulevait avec sa masse l'odeur nocturne de la terre, une senteur profonde de sommeil. Cependant il allait mourir...* ». On peut voir jouer ici quelques-unes des intrications secrètes de son génie. Mimez-le, un moment. Dites ce texte à haute voix, en vous laissant faire comme il le veut. Vous serez étonnés de ce que vous allez devenir.

La pensée de Suarès commence souvent par un sourd remugle occulte, par une poussée d'ombre qui remonte au long des mythes subconscients. Le geste qu'il va faire, cette cambrure particulière qu'il va donner au langage, ce règlement du beau auquel il va se plier, marquent le point de fixation où objet et

sujet essaient de se confondre. Mais si la façon dont il extériorise le *sens* prodigieux qu'il a de cet objet qui émerge de sa profondeur, trahit la qualité des relations engendrées entre le monde extérieur et lui (notions d'esthétique, coutumes de vivre, défense de soi, etc.) l'objet n'avoue pas moins aussi la présence du « monstre intérieur » qui réclame guérison et délivrance. C'est lui qui commande au geste et au style. Mais il se « rationalise » à grand peine. Cet arbre, dont Suarès dit plus loin qu'il est « l'ami puissant et sûr, le frère aîné » duquel il veut apprendre la « sagesse », est d'abord la mère qui sauve de tout, et que l'on frappe — mais qui frappe, sinon le désespoir de Suarès lui-même, qui ne cesse de préciser les signes de son horreur et de sa tendresse ? — « *Comme la femme tirée de son lit...* ». Je veux montrer par là que loin d'être le moraliste ou l'esthète creux, que l'on voulait qu'il soit, Suarès ne cesse de percer les murs du labyrinthe où il est pris. Il met à nu sa race, non pas seulement celle d'Israël, mais la vieille incestueuse, la race ogresse qui s'entend depuis longtemps aux affaires humaines et commence à pressentir ce qui en est des vieilles lois organiques qui les dirigent. De là, que Suarès ne veut, ne désire, ne cherche que cette pureté qui l'en sauverait. De là, qu'il se répugne d'être, en dépit de ses dénis et de ses refus, mêlé à ces drames sordides, parce qu'ils ne possèdent aucune finalité absolue. Tous les « monstres » qu'il décrypte en lui, et autour de lui, désespèrent de justice. De quelque bien qu'ils approchent, ils le sentent déjà défiguré avant que d'en jouir. Ce conflit entre ce qui crée et ce qui détruit exaspère cette énergie, sans donner d'autre solution que l'alternance des malaises. Et Suarès détestera la mort, (sauf au moment de la recevoir) comme étant un pis-aller abominable, l'échec même de la dignité humaine, le ratage le plus affreux du commerce entre l'esprit, l'âme et le corps. Il a fait mille et un chapitres sur la boursouflure de cette viande morte. C'est que le tribut qu'il lui devait verser était lourd, et le laissait démuni de toute consolation efficace.

Assurément, un grand personnage ; et peut-être de tous les écrivains de sa génération, qui furent considérables, le plus terrible, le plus insupportable, le plus beau ; celui qui fait craquer les fausses normes, celui sur qui toutes les plaies et les anomalies du siècle s'inscrivent à vif ; celui qui porte sur l'épaule ce lys de peau brûlée des anciens forçats, et qui proclame pour s'étourdir : « Prince je suis ». Car il ne faut pas confondre. Si devant cet impossible que j'ai aimé toute ma vie, je suis réduit à ce paquet de

cendres, devant vous qui ne m'accordez pas la grâce d'une attention, je tiens à me sauver tout. Je vous laisse mon ridicule, mes manies, et toutes les occasions de vous tromper sur la véracité de ma misère ; mais je ne suis dupe de rien, ne l'ayant jamais pu être de moi. Ce n'est donc pas avec vous que je puis engager le colloque, mais avec ce je ne sais quoi enfoncé dans mon cœur, dont je sens bien qu'il faut crever ; et, par pitié, ne vous croyez pas obligé de me faire l'aumône d'un confort médiocre, et qui serait à notre seule mesure. Mon malheur lui-même ne peut en convenir. Je me sens trop pesant pour ne pas pressentir la légèreté des anges.

Je ne sais comment les générations à venir s'accommoderont de l'œuvre de cet homme. A peine peut-on présager que le procès que l'on en pourra faire sera moins frivole qu'il ne fût. Il me semble qu'à partir d'un certain degré, l'aveu des maux dont on est victime, n'attire plus la condescendance d'autrui. Chacun se détourne, gêné, se sentant incapable de politesse ou de sadisme. Suarès casse le jeu ; précisément en en montrant trop les rouages. Spectacle étonnant que de voir les critiques buter sur son « orgueilleuse misanthropie » qui n'est qu'apparente, et ne pas vouloir passer outre. Il est vrai que Suarès a tout fait pour hérisser ceux dont il ne pouvait rien attendre. Mais encore est-ce toujours une défense. Le ventre du hérisson est fragile. Et il suffisait d'un coup de vent pour mettre la sensibilité de Suarès au saccage.

Du reste, ce qui inquiète le plus chez cet homme, outre ses malaises pathologiques, est encore le fait qu'il est victime, et par là bouc émissaire, des complexes de sa génération. Il s'en défendit comme il le put, et cette opposition, par force de conséquences naturelles, prit des formes insolites, mais la cause réside en grande partie dans l'absurdité d'une société qui l'accabla de faux problèmes. Dès que l'on est poussé vers les Belles-Lettres, étant ce qu'il est, telles qu'elles sont, et dans une telle époque, les pires épidémies de l'esprit sont à craindre. Suarès a perdu un temps énorme à se guérir de maladies dont il n'était pas responsable ; il a cherché des solutions à des énigmes mal posées. De là, qu'il vitupère et prophétise avec tant de justesse contre les germes de ruine qu'il voit partout, parce qu'on les mit en lui. Pourquoi aima-t-il Tolstoï, sinon parce que celui-ci astreignait tout exercice du cœur et de l'esprit à devoir sarcler la terre d'abord et y trouver les véritables titres de

noblesse ? Ce mélange que l'on ne cesse de commettre entre les affaires César et Dieu absent, ces compromissions entre fausse et vraie morale lui sont autant insupportables que les « honnêtes » bourgeoises allant « examiner » les putains du Vieux-Port : « Taxez-les ! » gueule-t-il. « Donnez leur une carte au même tarif que les autres ! » Et Claudel, se détourne, et toute une société avec lui, qui s'en délecte. « Adieu, mon cher Suarès, l'amitié que vous gardez pour moi me touche. » Ainsi, pour tout le reste...

Les causes du silence dont Suarès est cerné tiennent encore à ce qu'il fut écrivain avant tout et passionné de style (c'était son pont d'Arcole). Mais notre époque, qui incline à la culture orale, supporte de moins en moins l'art d'écrire et ce qu'il implique de malaises particuliers. L'art de Suarès a trop de chance encore pour qu'il lui soit aisément pardonné d'être complexe ainsi, et contemporain ainsi..., et si peu flatteur. Il est beaucoup plus intelligent que beaucoup d'illustres, et sa « sauvagerie » est à plus longue portée et tire dans l'avenir plus loin et plus dru que l'on ne pourrait croire, mais il est trop prévenu pour ne s'occuper que des accidents quotidiens. A contempler le Vinci il trouve une actualité plus pressante. Il entraîne avec lui le prestige d'une vieille culture dont il n'ose croire qu'elle soit encore nécessaire. Les mues constantes dont il fut la proie démontrent qu'il n'en jouait qu'avec l'écho. Lui-même flairait un besoin de barbarie et de jeunesse toute crue. Il eut volontiers incendié la bibliothèque d'Alexandrie, après en avoir appris par cœur les chefs-d'œuvre. S'il endosse à plaisir la défroque des humanistes, ce n'est que pour en montrer l'usure et l'os qui pointe par dessous... Mais il la porte toutefois. Il mit même de la coquetterie à laisser entrevoir un superflu de sciences diverses, quelquefois très incertaines. C'est qu'il tremblait de ne rien savoir devant l'ennemi. Humble par là, plus qu'il ne l'eut désiré peut-être, d'une humilité congénitale dont il se reproche d'être victime. On le voit bien à ce petit décor qu'il arrange pour recevoir Gide. Il supplie la lampe, le fauteuil, une pénombre bien disposée, et le châle dont il couvre ses épaules, de l'aider dans cette affaire difficile. Gide découvre vite le jeu, l'ayant lui-même pratiqué toute sa vie. L'affaire tourne mal. C'est que Gide ressent obscurément devant Suarès la radiation d'un paternalisme de l'esprit, et plus encore, des entrailles, qui le gênent. Il devine que la fausse roideur de Suarès en cache une autre, beaucoup plus pure, qui lui vient de devoir tenir coûte que coûte un mystérieux fil d'Ariane le conduisant au bout de soi. Gide se sent puni d'avoir

à tripoter sans cesse la laine et le coton, sans savoir quelle pelote prendre pour s'assurer du retour. Gide souffre d'avoir à choisir, Suarès d'être toujours choisi par quelque puissance secrète qui ne le déporte au loin que pour le rendre plus sévèrement à lui-même. Gide met en balance un traité de morale et son poids de tripes, et examine longuement l'oscillation du fléau. Mais Suarès ne faiblira jamais sur la primauté d'une morale de destinée supérieure. Elle est immanente en toute son œuvre, encore que moins explicite qu'il le faudrait ; mais précisément, elle le pénètre si bien qu'elle n'est presque pas dicible. La morale de Suarès n'est point tant de dialectique ou de dogme, que d'un genre humain dont on ne peut sortir, tout ainsi qu'un homme de couleur ne se décolore. Suarès essaiera d'en franchir les limites. Il n'y parviendra jamais. Grandeur est, pour lui, de se laisser attraire par un archétype secret toujours reculé, mais que l'on ne peut fuir, car on le pressent recéler la perfection de soi la plus pure. Cette attraction est la cause de l'innocence de Suarès ; ce qui rend ses bévues limpides ; mais aussi ce qui l'écarte de son siècle. Elle lui en ôte l'usage. S'applique-t-il à tenter d'écrire selon le courant du jour, il ne le peut. Dans la charmante bergerie des lettres, il se remarque comme le vilain petit canard d'Andersen. Suarès ne sait jamais obtenir un laisser-passer. Dès qu'il arrive devant la magistrature, il fait scandale. Il est coiffé comme une chouette, il est trop timide, il parle de Prométhée au moment qu'il faut traiter contrat. Il gêne, il éberlue, il fait tousser. Il s'en va, les nerfs en lambeaux, traînant sa vieille ra·pière...

Tant de malentendus et de rétentions, accrurent extraordinairement sa perspicacité. Les objets du monde lui sont d'autant plus avivés qu'ils se refusent. Il n'est pas niable que Suarès est l'homme de sa génération qui aura le mieux pénétré le génie féminin. Non point tant lorsqu'il en soupire et s'en agace, en grand style, que lorsqu'il en convient tout uniment. Le ton se brouille alors de tendresse, de complicité à la fois filiale et paternelle... Le génie de Suarès me sauta au visage lorsque je lus « Un grand homme en enfer » qui raconte les malheurs du ménage Tolstoï. Texte inouï ; et l'un des plus mûrs du siècle. Vous chercherez en vain chez les autres écrivains de son temps, la pesée d'un tel regard, la densité d'un tel émoi ; pour ne rien dire du découvrement d'un lit si tragique, accompli sans aucune impudeur, mais avec la seule attention « d'un œil qui se fait aux choses fatales ».

Enfin, pardonnez-lui cette royauté sans emploi ; et jusqu'à cette apparence d'absurdité que lui donne le fait d'être logiquement désaccordé des modes ordinaires. Chacun a ses malheurs qui le dépassent. Et pourtant, à le voir si oublié, ou plus exactement si inconnu, il me semble que tous les écrivains d'aujourd'hui devraient prendre peur. Car s'il est véritablement possible qu'un génie aussi réel que le sien, puisse rester désorbité de tout ce dont il témoigne, sans être jamais reconnu, il se peut donc que justice ne soit jamais faite ici-bas par les hommes ; et que les « malades purs » puissent brûler et disparaître corps et biens. Mais peut-être y a-t-il nécessité que la jeune race ne veuille plus tenir compte des vieux complots, puisqu'il faut qu'elle les redécouvre à son tour et s'y façonne à sa manière. Je ne puis croire cependant qu'à lire Suarès, elle ne s'en émeuve, ne serait-ce que pour se prémunir de certains accidents familiers aux solitaires. Mieux, je suis persuadé que si l'on recueillait en un volume tous les portraits qu'écrivit Suarès et qui sont épars dans toute son œuvre, nul ne pourrait nier qu'il se trouve là devant un des grands ouvrages de la littérature française, lus ou non, tels que les *Mémoires* de Saint Simon ou les *Caractères,* et qu'un tel portraitiste manquait à notre galerie. De même, il ne me semble pas possible de passer sous silence ses écrits moraux disséminés dans *Valeurs, Essais, Chronique de Caërdal* ou *Sur la vie,* ni encore certaines proses lyriques, telles que *Le Bouclier du Zodiaque* ou *Temples Anciens* qui recèlent, sous l'apparat qu'il portait d'ordinaire, le sel et le feu du vieux prophète oriental qu'il était malgré lui. Car au fond, il faut en venir là, Suarès est le petit-fils d'un Baruch apatride, hors de son temps et hors de sa peau. L'époque et les lieux qu'il fréquente le traversent comme de grands courants d'images. Mais sa réalité véritable n'y pousse pas ses racines. Il est surprenant de voir combien ce grand chahut de paroles, trahissait son exil et jusqu'à son absence. Il prophétisait juste, comme le cœur vous bat, mais sans pouvoir réprimer, en fin de compte, un énorme bâillement qui le consolait de n'être pas entendu.

J'aime cette tête opiniâtrement démesurée, cette naïveté difficile, ce regard de « perforation et de rapt » dont parle si bien Gabriel Bounoure, et qui se cherche avec pudeur une patrie. La sécheresse ardente des roches des Baux lui fait un lit à sa mesure.

LUC-ANDRÉ MARCEL.

RENE GIRARD

SUARÈS ET LES AUTRES

« Je leur donnerai une heure, chaque jour, pour y dépenser ma puissante nature d'homme. Ma raison indignée frappera, chaque jour, pendant une heure, au milieu de ces reptiles, pour exercer sa force... Pour le reste, hors le temps ! Hors les lieux !... Vois. Contemple. Et dédaigne. Paix sur l'aile du souverain mépris. Et maintenant, crée ton univers, o pensée. »

Tel est l'emploi du temps qu'établissait le jeune Suarès, dans sa chambre froide et vide. Il s'y tiendra... à cela près que c'est la sérénité qui ne disposera que d'une heure — et de quels frémissements cette sérénité-là n'est-elle point parcourue ! — tout le reste allant au *courroux,* « à la puissance qui s'indigne et qui frappe ». Curieuse violence que celle de Suarès. Elle éclate toujours à distance du lecteur qui perçoit vaguement qu'on ferraille derrière lui. Comment se croirait-il impliqué dans l'affaire ? C'est l'auteur qui vient d'épouser quelque querelle vieille de cent, mille, deux mille ans. Sa prose rend le son métallique et un peu creux de rapières qui s'entre-choquent. Ce sont les Athéniens qu'il attaque au nom de Socrate ou qu'il défend contre le Barbare. A moins que ce ne soient les libertins vilipendés au nom de Pascal ou sauvés des griffes du parti dévot. Il prête main-forte au Christ contre les Juifs, à Spinosa contre les Chrétiens, à Flaubert contre les bourgeois, à Benjamin Constant contre Mme de Staël. Chevalier errant de l'histoire des idées, ce critique est le protecteur de tous les génies « morts sur la paille, dans l'oubli universel, ou aboyés par les chiens ». Et rien n'est mort, pour lui, de ce qui touche à tous ses « Grands de l'Ame ».

Nous nous croyons spectateurs désintéressés: quelle erreur ! Suarès frappe à côté du lecteur qu'il prétend ne point voir, mais il espère que l'infortuné viendra de lui-même se placer dans la trajectoire des coups. Plus loin, Suarès dispose des fioles de poison, comptant sur l'étiquette pour nous les faire boire: « Shakespeare », « Ibsen », « Tolstoï ». Pourquoi

nous veut-il tant de mal ? Pourquoi s'en cache-t-il soigneusement ?

Ces Grands de l'Ame, ces pairs de Suarès, eux aussi méconnus, sont des médiateurs entre le poète et la déesse Indignation. Suarès se convainc que, loin d'appeler, de crier sa propre détresse, il vole au secours de tous ceux qu'assiège l'universelle bassesse. Le passeport de cette élite est l'identification au Moi de Suarès, un Moi qui assume toute grandeur en face de l'infinie petitesse d'autrui. « Que je les aime, ces Grands de l'Ame, que j'ai choisis entre tous... d'où vient ce goût pour eux ?... C'est que je les trouve en moi ou que je me cherche en eux ». Çà et là, quelques retouches sont nécessaires. Suarès est trop grand critique pour être sa propre dupe, trop honnête pour se cacher de nous. Mais ce n'est point nous, lecteurs, qu'il prévient, c'est l'auteur bien-aimé : « Vous n'êtes plus celui que vous fûtes », annonce-t-il à Pascal. Et ailleurs : « Vous voici ! Je ne vous distingue plus Don Quichotte et Cervantes. Vous êtes aussi beaux l'un que l'autre ».

Partout Suarès nous prépare des ennuis. Il songe, par exemple, à éliminer les deux larrons qui lui gâchent le Calvaire. Ces gens-là sont évidemment de la race du lecteur qu'ils rassurent de leur présence fraternelle : c'est ce qu'il faut éviter car le lecteur doit souffrir. Quel est donc son crime ? Celui d'être *autre*, d'exister en dehors de Suarès et de se passer de lui. Et ne vous croyez point pardonnés, vous qui lisez Suarès : « Je hais ceux qui m'aimeront un jour. Il fallait m'aimer dès ici. Ou bien qu'ils haïssent pour moi ceux qui m'ont haï. S'il en survit, qu'ils les accablent, qu'ils les détruisent. J'aurais fait, si j'avais pu, de la charpie avec ces chiffons d'âmes ».

Il s'agit là de notes personnelles, jamais publiées. Ce que Suarès nous demanderait, en somme, s'il pouvait s'adresser à nous, c'est le service qu'il croit lui-même rendre à ses Grands de l'Ame. Haïr pour Suarès ? On voudrait bien, mais qui faut-il haïr ? Qui haïssait Suarès ? Personne, hélas ! Cette haine dont il se prétend accablé, c'est encore une ruse du Moi. Que n'aurait-il pas fait, privé d'admiration, pour provoquer la haine, pour écarter l'indifférence, son véritable drame.

M. de Séipse est à lui-même son propre absolu : « Il n'y a de vie qu'en moi. Il n'y a rien où je ne puis être ». Il n'aspire point à la toute-puissance, il en jouit. Plus généreux, toutefois, que son cousin, M. Teste, il fait sa place à autrui. Autrui existe, mais sur le mode mineur. La plénitude de l'être lui sera d'ailleurs accordée si Suarès le prend par la main, le fait entrer dans le cercle de sa lumière. Tout en Suarès est générosité ; il a tout à offrir, il ne demande rien à

autrui. « Je veux me donner totalement mais à qui ? C'est ce que je ne sais pas ».

Personne, en effet, n'appelle. Qu'il est inquiétant, ce silence d'autrui. M. Teste ne connaîtra jamais cette épreuve. Il est facile dans le triomphe d'oublier l'existence des autres. Mais, si infime que soit la créature, son indifférence menace la divinité. Il y a bien le Paradis avec ses élus, Socrate, Pascal, Wagner, tous les Grands de l'Ame mais ceux-là sont si dociles qu'on ne sait plus s'ils se distinguent encore de la substance divine. La divinité se prouve en triomphant de ce qui lui résiste. Faut-il tout anéantir ? On se retrouvera plus seul encore. La création ne sera bientôt qu'un vieux rêve. Faut-il descendre parmi les hommes, faire des miracles, leur jeter à la face, comme une insulte, le vrai, l'art, l'éternel ? M. de Séipse se mue en Caerdal. L'artiste répand le Beau, le Bien, ces empreintes que le Moi, l'Ame dirait-il, laisse après s'être posée sur le monde. Personne ne prend garde.

Le doute va-t-il envahir cette conscience, autrui va-t-il briser cette tour d'ivoire ? L'Ame serait-elle une dernière idole oubliée par les déménageurs ? Va-t-on choir des cimes de la solitude dans l'enfer des autres ? Suarès voit au fond de l'abîme Benjamin Constant, son contraire, cet esprit qui, au seuil du XIX[e] siècle, annonce le malheur et la profondeur de l'intelligence moderne : « celui qui doute de tout, qui n'est sûr de rien, ni du monde, ni de soi-même ; qui n'a de foi ni à ce qu'il veut, ni à ce qu'il fait, ni même à ce qu'il est ; celui qui finit par ne plus voir en lui qu'une feuille morte parmi d'autres feuilles mortes qui volent dans la forêt des hommes ». Suarès, cette Ame du Grand Siècle égarée parmi nous, recule, épouvanté. Il ne voit que Mal ici mais il voit assez loin pour comprendre que ce mal est lié à l'irruption de l'autre dans la conscience naïve. Constant, observe-t-il, « glisse sur le seuil au moment de réussir ; ce n'est point qu'il trébuche sur une pierre... c'est qu'une femme le regarde et que le pied lui manque ». Par choix délibéré, Suarès va s'arrêter sur le chemin du nihilisme, au plus roide de la pente.

Toute l'œuvre de Suarès est un effort pour maintenir l'intégrité de son Moi menacé, pour recoller les morceaux de l'Etre qui éclate. Il faut se fermer à tout prix à l'Autre, à cette voix qui risque d'étouffer ma voix. « Je ne puis me figurer, écrivait-il à dix-neuf ans, que mes sensations soient des filles adoptées de mon esprit et non les filles naturelles de mon âme : ou alors j'ai toujours été, je suis encore victime d'une telle illusion, j'y suis lié par une chaîne si forte qu'elle ne se brisera jamais ». Suarès fait tout pour renforcer la chaîne ; il écarte avec soin tout ce qui peut ruiner l'évidence immédiate de la conscience. Psychanalyse, marxisme, histoire même : beaucoup d'aventures modernes lui resteront étrangères. De là les limitations de son œuvre. Mais ces limites ne sont respec-

tées qu'au prix d'une lutte qui semble parfois se transformer en déroute. Héroïquement, il persévère là où d'autres s'avoueraient battus : « Compte leur opinion pour rien et sois sûr de la tienne : non pas de sa vérité, ce qui serait manquer du côté de l'intelligence, mais de ta Volonté à t'y tenir et à l'imposer pour vraie ». C'est le programme du Condottière, étrange et contradictoire figure qui résume Suarès, véritable soldat et non point routier avide de pillage, homme de dévouement et de sacrifice, mais individu solitaire dans un monde sans vérité. Peut-on concevoir le héros qui s'apprête à mourir pour une *opinion,* fût-ce la sienne ?

Suarès est ce héros. Son œuvre affirme, inlassablement. La négation de détail peut, certes, entourer l'affirmation centrale, en débroussailler les entours, mais l'essentiel est cette affirmation, l'*opinion* qui s'abat comme une hache sur l'opinion d'autrui dont on dédaigne de faire état. Suarès prétend faire œuvre positive ; il veut se persuader que son Moi généreux produit l'Art comme le rosier sa rose et ses épines. « Je ne sais pas précisément », affirme-t-il, ingénu, « à quoi répond une œuvre d'art qui nie ». Pas d'œuvre plus négative que la sienne, pourtant, derrière le camouflage affirmatif. Mais Suarès doit cacher sa fureur : nier autrui, le réfuter, c'est déjà reconnaître. C'est reconnaître celui qui ne reconnaît pas. A chaque instant, le maître manqué risque de tourner à l'esclave et le Moi de sombrer dans l'affaire. Tout effort pour calmer le mal ne fera que l'empirer, révéler la puissance de cet autre qu'on prétend ignorer. Le non s'abritera donc derrière un oui passionné. Suarès, c'est le style de l'affirmation *tranchante ;* il prétend se parler à lui-même, mais il nous surveille, du coin de l'œil, avide, féroce, espérant ce défi qui ne viendra jamais.

Ce côté négatif est essentiel. Des affirmations de Suarès, en effet, on ne composera jamais la figure cohérente de son œuvre, on ne dégagera point une vision suarésienne, un univers de Suarès. Car cet auteur se contredit. L'opinion flotte. Et c'est alors qu'éclate la vérité que Suarès veut nous cacher. Le Moi n'est point ce roc sur lequel on bâtit ; il dépend dans son essence de cet *autre* auquel il s'oppose. Plus Suarès se croit spontané, plus il croit pénétrer profondément en lui-même, plus il est docile à cet autre que sa passion le porte toujours à nier. Il fait alors penser à ces duellistes du cinéma muet, si ardents au combat qu'ils en oublient l'objet du litige et se retrouvent à leur insu, attaquant ce que naguère ils défendaient, défendant ce qu'ils attaquaient.

L'*autre* cherche tous les déguisements pour séduire cet ermite ; il murmure à l'oreille des propos tentateurs : « Dans les grandes âmes, l'envie est grande... la grande envie est une colère secrète... On n'envie point par manque. Mais on envie grandement par indignation, par courroux d'être une âme

pleine, à qui l'on veut barrer l'espace... Et une telle envie est grande, bien loin d'être basse ». Et le désir de gloire, suggère encore le démon, *bien qu'il repose sur l'opinion des autres,* n'est peut-être qu'un désir de survie, noble caprice d'un Moi qui peut toujours prétendre à la sérénité.

Et parfois il s'effondre, il sanglote presque dans les lettres qu'il adresse à son frère, à ses rares vrais amis : « On ne peut travailler quand on a froid. Mais qui s'en doute d'entre tous ces fripons qui vivent à l'aise et dont l'esprit médiocre s'épanouit au milieu du luxe, des livres et des fleurs ?... Peut-être étais-je le seul artiste, le seul digne de ce nom, en un temps maudit de petits hommes et d'œuvres encore plus petites. Et voilà ce qu'ils ont fait de moi. Ils me tueront ». Cette faim, ce froid, ne sont que trop réels mais ce sont aussi de nouvelles excuses, des combats d'arrière-garde, un effort désespéré pour maintenir l'essentiel, la lumière qui brille encore dans l'obscurité, le point fixe dans l'universel chaos. Jamais Suarès ne doutera de cet essentiel.

Si, comme les ascètes de la chair, Suarès ignore l'apaisement dans la santé et la joie, il pressent, nous le voyons, toutes les perversions du grand désir inassouvi. Mais le diable est bientôt démasqué et Suarès se détourne héroïquement :

« Je vous hais, mes péchés, je vous hais, mon Mal. Je vous hais, mon ordure. Je veux vous vaincre et je vous vaincrai. Sur les hauteurs, o mon âme. Et toute cette boue, toute cette ordure sous le talon du mépris. »

Il faut bien voir ce qui distingue cette entreprise désespérée. Les Moi humiliés ne sont point rares mais ils savent trouver à l'indignation un objet suffisamment déterminé, stable, permanent, pour se tromper et nous tromper à l'aise sur l'origine du mal. Qu'on songe à certaines colères politiques, à un certain nationalisme, à l'esprit d'orthodoxie... Suarès, lui, a *tout* utilisé si bien que nous oublions, comme il les oublie, ses prétextes successifs ; plus rien ne nous distrait de ce Moi torturé. Cet homme est d'ailleurs trop bon pour haïr véritablement un être de chair et d'os. Sa fureur est toute métaphysique. Elle tourbillonne autour du Moi qu'elle protège sans jamais se poser sur le monde. Elle acquiert ainsi un caractère de pureté et de généralité qu'on chercherait en vain ailleurs. C'est par elle que Suarès accède à ce Grand Art Classique sur lequel il comptait pour s'assurer la survie.

RENÉ GIRARD.

GABRIEL BOUNOURE

LE CONDOTTIÈRE A MARSEILLE

Voici quelque vingt-cinq ans, Suarès que j'avais vu l'été dans sa maison des Baux, me donna rendez-vous pour l'automne à Marseille. Il voulait faire sa paix et sceller sa réconciliation avec la ville de son enfance. Il y revenait après une longue séparation. Longtemps il s'était raidi contre elle : il l'avait niée et reniée avec une rancune douloureuse. « Je suis resté des années, me disait-il, sans pouvoir rentrer à Marseille et quand je venais en Provence, je faisais à dessein un long circuit pour laisser à l'horizon cet enfer de flammes et de tumulte. J'en avais peur, une sorte de peur sacrée. Mais maintenant que j'ai pardonné à Marseille et vaincu « l'horreur de mon berceau », l'idée m'est venue de vous expliquer ses aspects et ses puissances. C'est, je crois bien, le meilleur moyen de m'expliquer moi-même ». Voilà pourquoi un matin d'octobre, nous devisions tous les deux au bas de la Canebière et je disais au Condottière en plaisantant : « Vous m'avez convoqué ici pour célébrer vos noces avec Marseille, comme le doge conviait ses amis à ses épousailles avec l'Adriatique. « Et de rire, l'un et l'autre, comme on ne sait rire qu'au Vieux-Port.

L'idée que l'artiste se fait de lui-même est le ressort de l'œuvre. Mais chez le grand artiste, toujours en quête de sa vérité la plus vraie, cette idée est provisoire et multiple ; elle devient autre : elle est semblable à l'hypothèse du savant. Jamais entièrement claire, ni totalement organisée, elle s'éveille, se forme peu à peu, et quand elle a rempli sa fonction, il arrive qu'elle se détruise elle-même : c'est quand le monde des choses vraies est finalement atteint par le détour de ce mensonge. Le mythe qu'on s'est fait de soi paraît alors sans valeur, à condition que la force de l'esprit soit assez grande pour haïr la complaisance et l'immo-

bilité. Le même besoin qui nous pousse à élire des fictions, nous porte aussi à les détruire ; car si les fictions sont le moyen des actes les plus authentiques, elles ne sont pourtant qu'un procédé momentané pour mettre la passion intérieure et la puissance créatrice à égalité avec la puissance réelle des choses.

Le Condottière est une fiction que Suarès s'était forgée dans l'ennui dévorant de son adolescence et de ses premières années marseillaises : elle répondait à un vœu d'évasion et de conquête. Voyager parmi les œuvres, s'emparer des siècles, trouver l'objectivité et la plénitude qui nous fuient ! Surgie du désespoir subjectiviste, la figure de Caerdal était un moyen de communication vitale avec un monde qui se refusait. Elle était suscitée par un besoin organique de se brancher sur ce qui a l'être ; — en quoi elle était semblable à ces procédés dont on se sert pour réintroduire un malade mental dans le monde normal d'où il est banni. Le mythe du Condottière s'est formé lentement dans la solitude angoissée où le tumulte de sa ville avait jeté l'adolescent Suarès. C'est Marseille qui a fait naître ce mythe et c'est elle qui l'a détruit, trente ans plus tard quand le voyageur d'Italie a été en mesure grâce à lui de retrouver la vie réelle et d'assumer le monde existant. Le « beau mensonge de l'art », Suarès s'est rendu compte de plus en plus nettement qu'il n'avait d'autre fin que d'atteindre le véritable vrai et la réalité de l'univers. Emprunter les voies du mensonge pour coïncider enfin avec l'être, tel est le paradoxe de l'art, paradoxe qui, à la fois, le justifie et le condamne. Cette ambiguïté se retrouvera dans le mélange de spinozisme et d'esprit de la musique qui sera la dernière pensée de l'auteur du Paraclet. Cette fiction du Condottière, Marseille, après l'avoir fait surgir dans une imagination d'adolescent, y met fin dans l'esprit d'un homme. La puissance ne peut pas se contenter du rêve : la puissance veut la vie et les choses mêmes.

Le plus beau luxe, on le comprend à la fin, c'est la vie, l'énergie toute nue. C'est pourquoi il vient un temps où, Marseille, cette cité insolente par son ardeur à vivre, l'emporte sur les villes d'art qui faisaient jadis délirer de fièvre et d'extase l'imagination du Condottière.

A cinquante ans passés, se retrouvant dans sa ville natale, Suarès revoit le Condottière, mais comme un fantôme. Il comprend que Jean-Félix Caerdal n'a été qu'un de ces moyens dont

on se sert pour se provoquer soi-même dans le sens de la plus haute liberté. Ce hautain personnage est parti, un beau matin, du « quai des Hespérides » ; mais quand il y revient, il n'est plus le même. Marseille autrefois lui avait fait horreur, à cause de ce tumulte et de cette violence plébéienne qui portent négation de l'art et de toute musique. Et puis, au terme de ses routes, se promenant sur les dalles de pierre qui sertissent la vieille darse phocéenne, Caerdal se rend compte que la vie, en son jaillissement authentique, l'emporte infiniment sur l'art. Le héros de la puissance se rend à cette surpuissance qui s'exprime par la clameur féroce de Marseille. Et d'ailleurs, une ville dont les imbéciles se font l'idée que l'on sait mérite éminemment que l'on s'attache à elle.

La carrière du Condottière s'achève à Marseille et le pèlerinage où il m'avait convoqué, avait cette signification. Le « pèlerin de la beauté » voulait me faire part de la haute leçon qu'il recevait maintenant de la Grand'Rue et du Cours Belsunce : c'est qu'il faut moins donner à l'attitude qu'à une attention ardemment soumise à la vie, moins écouter les mots d'ordre de la volonté héroïque que la dictée des choses mêmes.

Ainsi, cette « ville terrible » qui est la ville des partances, aligne également les quais éclatants où viennent mouiller au retour les nefs de l'aventure. Ainsi se termine la longue querelle de Suarès avec Marseille : il m'en a fait confidence pendant trois inoubliables journées d'air vif et de soleil, avec autour de nous, dans la lumière, tous les siècles de la Méditerranée. Longue querelle, — séparation avec des mots cruels, rupture dans les larmes et les deuils, les malédictions et les ombres antiques du destin. Et pour finir, salut de la puissance à la puissance. Ayant dit adieu à Florence et à Sienne, Caerdal retrouvait avec admiration, malice et sérénité, la cité éclatante de l'instinct, la violence crue de Marsiho. Il retrouvait le primat de la vie que le grand port ne cesse de proclamer par le tumulte de ses docks et par les coups de fouet de son mistral dans le ciel limpide et au tournant des rues.

Nous étions assis avec André Gaillard à la terrasse d'un café sur le Vieux-Port. Suarès avait la même gaieté charmante, la même raillerie fantasque que je lui avais connues quelques mois auparavant sur l'esplanade des Baux quand nous jouions aux boules avec Louis Jou et le menuisier du village, vieil homme de Provence, fin comme l'ambre, capable de tenir tête et

de lancer riposte d'esprit à l'auteur des *Xénies*. Heures légères, beauté du soleil d'automne. Suarès nous expliquait la grandeur et la décadence des maisons devenues le repaire des cagoles après avoir formé jadis le quartier noble des riches armateurs. Le visage d'André Gaillard, gréé de passion et d'ardeur, se détendait aux propos de Suarès pleins de mordant et de verdeur. Mais nulle âpreté, aucun acide : c'est à peine si deux ou trois valets de plume en prirent pour leur grade, — qui était fort élevé dans les hiérarchies académiques, universitaires ou autres. Mais comment s'attarder à ces larves que rejetait irrésistiblement dans l'inexistence l'énergie tourbillonnante et sacrée de l'antique Marsiho.

Nous vîmes revenir Betty qui riait à perdre haleine, tenant par la main mon fils encore enfantelet. Tous les deux étaient allés admirer, sur le quai, « un monstre marin », qu'un bateleur produisait au public dans une petite baraque drapée de toile de jute. C'était une malheureuse otarie, mal à l'aise dans une lessiveuse, et consternée par les plaisanteries que les badauds du Vieux-Port faisaient pleuvoir sur son dos huileux. Betty nous rapporta quelques-unes de ces facéties, avec l'accent local et partit avec son jeune compagnon vers d'autres attractions. « Elle est beaucoup plus enfant que votre fils « murmurait le Condottière souriant en les voyant s'éloigner. En ce beau lieu, où la ville audacieuse flambait à côté de sa solitude, l'œil de Suarès, rapide et rapace, se faisait tendre à l'ingénuité de vivre.

A Marseille j'ai vu rire Suarès de bon cœur : il aimait cette grande cuve de violence et de plaisirs où l'esprit est si vif et assaisonne tout d'un sel inaltérable. Il avait cessé d'en vouloir à la ville despotique qui avait exercé une sorte de ravage sur ses rêves d'adolescent. Nous nous sommes promenés alors dans toutes les rues où il retrouvait un enfant rêveur, la silhouette d'un collégien au visage trempé de larmes sans cause. C'est ici que la grossièreté et la poésie mêlées de la rue marseillaise avaient ouvert à jamais son cœur à toute révolte et à toute angoisse. Voici la rue St-Jacques où il avait grandi dans des traditions familiales très austères et qui sentaient le plus vieil Orient. Nous avons suivi les venelles qui montent vers St-Victor, itinéraire parmi des fantômes, depuis saint-Lazare jusqu'à Rimbaud, jusqu'à des ombres aimées qu'une grande pudeur ne révélait qu'à peine. Il mettait une discrétion douloureuse à évoquer « les années profondes », l'ennui adolescent, les drames et les deuils

domestiques, l'obsession de la mort comme on l'éprouve à quinze ans, le signe funeste qui se peignait sur tout un passé d'émigrations, d'espérances déçues, de maladies, de ruines temporelles. C'est dans cette foule que nous coudoyions qu'il avait éprouvé pour la première fois, le sentiment de sa différence, la mélancolie cruelle et l'appétit de bonheur qui emplissent un petit écolier prédestiné. Il n'avait pas besoin d'en dire plus : certes je ne savais rien des faits dont le tissu faisait l'histoire de sa famille comme sa propre biographie ; mais je ne lui demandais point de préciser les allusions dont il usait. Les événements sont peu de chose quand il s'agit d'une sensibilité si avide qu'elle va toujours au delà du fait, et que ni le fini, ni l'infini ne la peuvent combler. Il n'avait pas besoin d'en dire plus : je voyais ces abîmes et ces flammes, et la conscience qui se révèle peu à peu dans un adolescent qu'elle ne quittera plus. Dans cette rue St Jacques, devant la façade de sa maison, sur le trottoir qu'il suivait jadis pour aller au lycée, le voyant à mes côtés avec son étrange allure de gentilhomme-mage, je fis tout à coup réflexion que nul n'avait moins vieilli que lui. Passé la cinquantaine, il était resté l'adolescent d'autrefois, un adolescent farouche, buté, boudeur, capricieux, ardent et solitaire, toujours offensé comme sont les adolescents, toujours en amour, toujours indigné, toujours plein de larmes, adorant l'énergie et tout à coup brisé de tendresse. Le héros, d'ailleurs, c'est l'adolescence. Et lui-même qui « pense en ancien une fois sur deux », l'a bien dit : « les anciens pour héros qu'ils soient ou graves même, ne sont presque tous que des adolescents ». De là vient la haine que lui ont vouée toujours les vieillards. Les vieillards que j'entends sont séniles à dix-huit ans.

Un adolescent, mais qui avait dans son héritage des siècles de mélancolie, des millénaires de tristesse juive. Tristesse accrue par la profondeur de chrétienté et par le nihilisme des modernes. Alors que les phénomènes n'ont plus d'attache à l'être, et que la mort est partout, la beauté se lève et hante l'imagination comme un moyen magique de donner consistance à un monde fantôme; mais la forme belle elle-même s'évanouit dans les brasiers de l'Un et l'Un détruit le fait au lieu de le fonder. Réciprocité de négation et déception universelle. « Je n'aime que les dieux » disait Suarès et voici que leur étincellement se fond dans l'étincellement de l'Unique. Il est arrivé à ce païen de vivre en soufi, sans trouver la paix. Telle est la solitude de Suarès, telle qu'il s'y est voué dans

cette retentissante « ruche d'hommes ». Elle ne se comprend que si l'on y voit le besoin ancestral de se retirer dans un tête à tête désertique avec l'absolu.

A Marseille même, le jeune Suarès a cultivé cet exil, par où il voulait passionnement atteindre l'être. Il a vécu, à deux pas de la ville, en parfait anachorète, dans une retraite de soleil et de silence. Il me fit faire en voiture le tour de la Corniche et gravir les pentes du Roucas-Blanc, « jusqu'au-dessus d'Endoume et de l'Oriol ». C'est là, dans un domaine habité des cigales, qu'il avait jadis « passionnément cherché pendant près de deux ans, à devenir le Rishi et le Gourou qu'il n'a pu être ». Enseveli dans un oratoire végétal, ne mangeant presque rien, épris de pauvreté, lancé éperdument par l'horreur de la mort vers la richesse de l'être, rejeté par l'abîme lumineux auquel il tendait les bras, ne pouvant expulser de lui le nœud de la puissance et du désir, il avait à la fin décidé de conquérir tout ce que Marseille lui refusait : Bayreuth et la mélodie infinie, les brumes de l'Irlande et l'Evêché de Cornouailles, la perfection élégante de Florence, le secret de Paris, la ville de l'Esprit. Il avait conclu alors que l'homme né pour les œuvres de la pensée « ne pouvait mener à Marseille qu'une vie douloureuse ». Il était donc parti, laissant derrière lui les deuils et les malheurs, les injures atroces de la vie, la fournaise et la poussière des faubourgs, la ville retentissante où le destin et la foule conspirent contre la vie idéale et les vœux les plus nobles de l'homme. Adieu Marseille, adieu à jamais.

« Marsiho » est donc une palinodie, un retour aux origines, une excuse présentée à la Ville autrefois maudite et saluée aujourd'hui comme un foyer de vie. Suarès contre Marseille et à la fin pour Marseille. Infidèle et pourtant fidèle à cette cité sans art, mais qui est incomparable dans l'ordre de l'existence. Ainsi nous partons pour revenir : « les amants d'Ailleurs » sont les amants d'Ici. Entre Marseille et Suarès c'est une histoire d'amour, — et c'est une aventure de l'esprit.

Il appartenait à Marseille réhabilitée par Suarès de rendre justice au Condottière (1). Cette cité géné-

(1) Il est incroyable qu'il ne se soit trouvé personne de son vivant pour aimer ce cœur profondément malade, faire crédit à cette amertume démesurée et tout permettre à ces colères universelles qui ne peuvent s'expliquer que par le sentiment d'une espèce de trahison ontologique. Aucun de ceux qui triomphaient dans le siècle n'a compris le ressort secret de cette rancune insatiable, provoquée dans une conscience juive par une frustration de l'Etre. Aucun critique jamais pour excuser cet immense ressentiment contre la vie, admettre le combat incessant que

reuse et si sage dans sa violence a compris que cette quête de la grandeur où s'est voué l'amant de l'Italie héroïque est un projet né à Marseille et dicté par Marseille, — que cette aventure où le Condottière a renié les timidités et les décadences symbolistes est une conquête dont le terme final est marqué par un mouillage à la Pinède. La ville des partances vers le large est également une ville capable de fixer l'homme, car c'est le bonheur qui fixe l'homme. Or nulle part, on n'observe un sens aussi vif, aussi naïf, aussi sacré de la félicité de vivre.

Sur le boulevard de Marseille, Stendhal confie à Suarès son grand secret : la vie est un art qui consiste à faire du bonheur avec le simple plaisir. Leçon qui ne sera point perdue, car il y a aussi dans l'âme multiple de Suarès, un Grec de Phocée. « Jamais je n'ai mieux senti qu'à Marseille combien l'art est peu de chose au prix de la vie. La beauté de la vie l'emporte de tout le poids du monde réel sur la beauté de l'art et l'œuvre du génie. Rien n'est plus beau que les chefs-d'œuvre éphémères que l'action, l'amour, le plaisir ou le jeu font naître, le crime même, et qui disparaissent avec l'heure ». Etonnantes affirmations. Le don de la vie, l'auteur de *Voici l'Homme* semblait d'abord ne l'avoir reçu que contre la vie. Il faut que Marseille retrouvée lui apprenne ce que l'Italie avait appris à Goethe, « un mouvement vers le naturel ». Nietzsche définit ainsi le modèle que l'homme de Weimar emporte de la Lombardie : « un homme qui puisse oser se donner toute la richesse d'une existence selon la nature ». Ce n'est pas l'Italie, c'est l'audacieuse Marseille qui apprend au Condottière qu'au delà de cette beauté qui n'est qu'un luxe de contemplation, il existe une beauté vivante qui fascine la puissance de vivre et se communique à elle dans une plénitude heureuse.

Marsiho évoque un moment capital dans l'évolution de Suarès. Une guérison semblable à celle que Nietzsche avait trouvée à Gênes : « Je vis, je vis encore »... La beauté que le Condottière a poursuivie jusqu'ici était une invention désespérée du désir dans le climat de la mort. Marseille lui apporte l'idée d'une autre beauté, indifférente à la Beauté, tant elle rayonne dans le climat de la vie. Beauté plus réelle,

---

Suarès appelait « ma guerre ». Personne pour lui donner raison, et, à supposer qu'il fallût plus d'une fois lui donner tort, personne pour admirer l'intransigeance de ce héros de la solitude. Cemme si la « solitude fière, aristocratique, géniale » (selon la remarque de Levinas) n'était point la marque souveraine de l'existant.

plus efficiente pour le salut, comme si par elle une santé originelle triomphait enfin de son désespoir.

Avant son retour à Marseille, Suarès n'avait pas trouvé d'issue à la lutte des inconciliables, dont sa conscience est le théâtre, depuis qu'elle s'est ouverte au malheur. Antagonisme profond, placé sous un signe funèbre et que la perfection florentine, comme la mélodie infinie de Wagner, n'ont pu qu'exaspérer. La mort est partout, aussi bien du côté des formes achevées, qui semblent proclamer le trépas glorieux de la vie, que du côté de cet océan sonore où s'engloutissent les amants. Reste la tension du vocabulaire, à la fois chargé de musique et obsédé par la netteté analytique, les clausules décisives des prosateurs latins et des classiques français. Art romantique, mais incapable d'une solution romantique et à qui le romantisme est intolérable. C'est là qu'est la grandeur de Suarès : dans l'impossibilité de toute solution au problème de vivre et au problème d'écrire. D'où son abondance qui a quelque chose d'acharné, comme si elle voulait forcer une situation intérieure sans issue. D'où cette constante « majesté du style » pour racheter « l'horreur du réel ». Seule Marseille eût été capable d'apprendre à Suarès le dernier secret : celui de vaincre la majesté de sa phrase.

Suarès porte à toute extrémité les problèmes de la conscience littéraire à la fin du XIX^e^ siècle. De même que Valéry, homme de la même génération, oscillait entre l'analyse des mathématiciens et les dictées de la forêt sensuelle, Suarès reste obsédé d'un scientisme qu'il n'accepte pas et d'une musicalité qui entre en lutte avec sa lucidité rationnelle. Ces deux écrivains ennemis mettent fin à la mentalité symboliste et ouvrent une ère d'avenir. Condamnés, l'un par son ennui, l'autre par son malheur, à n'y point entrer, ils donnent l'idée d'une vie spirituelle nouvelle à créer, l'idée d'un nouveau départ. Paralysés par leur humanisme, ils restent sur le seuil, mais les portes, par eux, sont ouvertes sur une poésie inconnue.

Suarès, au plein de son âge, fait à Marseille une cure de vitalité heureuse. « Ose être heureux », se répétait-il à lui-même après M. Goethe. Marseille, avec la souveraineté de son rire éclatant, communique cette audace. Elle ferait presque croire à M. de Seipse que la conscience peut atteindre un point où elle ne se sent plus en marge du monde, un point où le mensonge de l'art et la vérité de la vie sont roulées indistinctement par le même torrent de réalité. « Une

suprême douceur, une gerbe d'anémones violettes se dénoue dans le ciel orangé, frangé d'or. Marsiho, adieu ! Marseille ! »

Retour à Marseille, origines reconquises. Ce que Marseille a appris à Suarès, c'est à être au présent, c'est-à-dire à vivre. Au temps de sa *deploratio magna,* il engloutissait toute vie présente dans un passé enténébré par la mort. A Marseille, du moins, assis au café comme Stendhal, dans l'odeur de l'anis, de la mer, des coquillages, des femmes à la peau brune, il s'amusait au jeu de la vie, à savourer la volupté du présent, à laisser un regard enchanté suivre l'écaille irisée de l'instant qui passe. On peut regretter que Suarès n'ait pas été plus docile à la leçon de sa ville.

Car, en définitive, Suarès ne se fixe pas à Marseille, à Marseille retrouvée, pardonnée, comprise. Il voit bien maintenant que cette « énorme cuve » d'énergie est capable de nourrir la plus haute flamme; il voit bien que ce magnifique jaillissement est capable de « s'évaporer en impalpable rêverie, en clarté spirituelle ». Pourtant une seconde fois, il dit Adieu à Marseille ; mais cette fois c'est un adieu sans amertume, un adieu reconnaissant. Pour lui, certes, il lui faut habiter Paris; car Paris appartient à l'ordre de l'esprit ; mais il sait maintenant d'une connaissance toute vive et rafraîchie, que l'ordre de l'esprit enveloppe la vie même, est solidaire par conséquent de ce bouillonnement, de ce torrent de lumière, et de cette « foule tonnante ». De Marsiho, Suarès emporte une nouvelle preuve, mais décisive, de ce qu'il savait déjà, à savoir que l'esprit n'est rien sans l'ardeur, et que le souffle des origines tord le monde et la pensée dans une même flamme.

GABRIEL BOUNOURE.

MARIO MAURIN

SUARÈS : PORTRAIT TOURNANT

De toutes les équations qu'elle résout, la conscience semble destinée à rester l'inconnue. Il n'est déjà pas facile de bien voir le monde. Le serait-il de se connaître, connaître celui qui voit ? Certes, la connaissance que nous avons de nous-mêmes n'est pas déterminée par les seuls contours et les actes ; mais en s'identifiant à notre propre vie, elle n'en rend l'énigme que plus indéchiffrable. Problème fondamental pour Suarès. Lorsque, dans son premier recueil de vers, il cherchera un symbole de la conscience, il choisira le sphinx.

Si ce moi qu'il essaie de cerner était immobile, inerte, il parviendrait peut-être à son but. Or, ce but lui est à jamais interdit, puisque le moi est sans cesse modifié par l'effort même avec lequel il tente de se saisir. Toute autre permanence que l'instabilité est un leurre : cette conclusion se dégage déjà d'*Images de la Grandeur,* poèmes en prose de 1901. Là, Suarès prend soin de l'annoncer, se joue un grand drame secret. Lorsqu'au prix d'immenses efforts Prométhée rejoint enfin Jupiter, il est temps pour tous deux de mourir. Il ne s'agit pas seulement de l'affirmation décisive d'un dynamisme sans lequel le héros n'est rien et au terme duquel, si haut ce terme puisse-t-il paraître, le héros s'anéantit aussi ; d'une mystique du mouvement ; mais d'un destin qui reproduit celui-là même de la conscience, vouée à un effort sans autre victoire que la mort. Elle ne peut s'éprouver que dans le néant. Le moi succombe, et devient soi irrévocablement.

On aime à voir Suarès aux prises avec Chateaubriand comme un frère ennemi. Chaque coup qu'il porte est une blessure qu'il se fait. Il lui arrache le masque, et c'est son propre visage qu'il met à nu. Il ose écrire : « N'aimant rien, il ne croit rien. Il ne croit à lui-même que dans l'image qu'il en forme, et qu'il admire. Ainsi, son mensonge est sa nécessité. René, je comprends vos noirs ennuis ». Sur ce dernier aveu flambe l'éclair d'un atroce sourire.

Nécessité, soit ; mais mensonge ? Dans un dialogue inédit, mi-lyrique, mi-satirique, intitulé *Charmide* et qu'il faut ranger parmi ses toutes premières œuvres, il écrivait déjà : « Le vice

de n'être pas sincère avec soi-même est déjà le signe d'une grande pauvreté d'esprit. Mais de tant mentir à sa propre pensée, qu'on en soit venu à prêcher son mensonge à autrui, et à lui en faire un culte, — c'est un gouffre creusé dans l'abîme des cœurs ». Il y a donc une vérité, où le beau et le bien se confondent. Platon et l'école d'Alexandrie président en silence à toutes les démarches de la pensée de Suarès. Peu de tendances en lui qui ne s'en réclament. Il vit comme si une voix lui murmurait sans cesse: « Si tu ne vois pas la beauté en toi, fais comme le sculpteur d'une statue qui doit devenir belle. Il enlève une partie, il gratte, il polit. Comme lui, ne cesse pas de sculpter ta propre statue, jusqu'à ce que l'éclat divin se manifeste, jusqu'à ce que tu voies la tempérance siégeant sur son siège sacré ».

Ce conseil, qui pourrait être de Caërdal, Plotin le donne dans ses *Ennéades*. C'est ainsi qu'en dernière instance toute qualité dépend du jugement et que la fonction de l'esprit est de transformer la nature. Suarès, qui connaissait ses classiques, ne cite guère La Rochefoucauld. On s'en étonne un peu. Nul doute qu'il n'ait éprouvé ce coup sourd de joie, de dépit et presque de terreur, que nous recevons tous en découvrant ailleurs notre pensée la plus secrète, si la plus étonnante des *Maximes* est venue à son regard: « Un sot n'a pas assez d'étoffe pour être bon ».

Capable de tout, et de tout imaginer au point de l'éprouver; ignorant, comme le Kean de Sartre, ce qu'il est vraiment et même s'il est quoi que ce soit; plus attaché, dans l'action, aux hommes qu'aux idées, mais aux hommes préférant ses idées, qui du moins dépendent de lui; à quoi Suarès pourrait-il se résoudre ? Il a le sens de la beauté: ce qu'en morale il nomme la grandeur, parce qu'elle fait cause commune alors avec l'instinct de puissance. Il s'enfonce donc dans son œuvre. Il sera ce qu'il aura fait. Non pour ce misérable mirage qu'on nomme postérité, ni pour une vengeance qu'il ne sera pas là pour savourer, mais pour lui-même; pour se donner une consistance que le langage, dans sa rigidité, peut seul lui accorder; et pour pouvoir s'accepter sans trop d'écœurement. Sculpter sa propre statue, ce n'est pas préparer un mensonge à autrui; c'est au contraire lui offrir une vérité. Suarès admet très volontiers que, si certains hommes sont trahis par leurs livres, il en est « d'autres qui trahissent leurs livres ». Quand il écrira *Portraits sans modèles,* c'est *Modèles sans portraits* qu'il faudrait lire, et y reconnaître le titre général de son œuvre. La littérature est pour lui un répertoire de limites.

Qu'ensuite nous surprenions ses rancunes, ses coquetteries, ses mesquineries, quoi de plus naturel et de plus émouvant ? Quoi de plus rassurant ? Chaque défaillance témoigne de l'effort qu'elle trahit. Ce sont les jalons d'un drame qui, lui aussi, se joue dans l'ombre.

Gide écrit dans son *Journal* : « Vu Suarès aussi : mais il soigne trop son personnage : il veut qu'on le prévienne la veille ; il craint, dit-il, de ne pas entendre sonner ; la vérité c'est qu'il n'aime pas être pris au dépourvu ; il faut que la lampe soit posée à la bonne place, l'éclaire très peu, de très loin et très de côté ». Faisons confiance à Gide. Il a bien vu, son irritation s'en porte garante. Pour un peu, il crierait au plagiat.

« Il faut que la lampe soit posée à la bonne place » : il y a là toute une esthétique, toute une éthique aussi. Suarès tient à être vu tel qu'il se veut. Il lui arrivera ainsi de donner dans le dandysme, de s'habiller avec recherche alors qu'il n'a pas de quoi manger ; mais en même temps, il portera les cheveux longs jusqu'aux épaules. Ce n'est pas le bon ton qui lui importe, c'est d'être distingué au sein même de l'élite à laquelle il se flatte d'appartenir. A l'origine, sans doute, le besoin de voir son existence garantie, reconnue par le regard d'autrui. Mais ce regard le juge mal, s'arrête aux frontières, l'importune aussitôt. Il le transforme en objet. Et Suarès fuit toute présence, s'enferme chez lui, refuse qu'on le photographie, dépiste les biographes éventuels, sacrifiant l'accident à des valeurs incorruptibles.

S'il se plaisait en lui-même, nous pourrions lui en faire grief. Or il se pèse, il s'est à charge. Il se sent muré dans un vaste domaine, toujours à reconnaître. Cette limite infinie qu'est la somme des *moi*, il tient à la rejoindre. Par un acte de foi que fonde le regard, il veut échapper au solipsisme, à cette immense solitude qui tout enferme. Il rêve de s'assurer un objet qui ne soit pas fonction du moi. Ces *autres* dont il dépend, dont il souhaiterait l'admiration tout en les méprisant, pourra-t-il les saisir mieux qu'il ne s'est saisi lui-même ?

De peur d'embrasser une ombre, une impure création, il saisit à bras-le-corps les obstacles les plus gigantesques, dont la présence a été et demeure irréfutable : contemporains tels Ibsen, Tolstoï, Debussy, ou ces autres grands vivants, Villon, Pascal, Shakespeare, Cervantès, Rembrandt, Napoléon, Baudelaire, Wagner, tous ceux qui forment la société idéale de l'esprit, tous ceux dont l'œuvre témoigne du passage. Il faut à Suarès des témoins, que leur époque atteste inébranlablement.

D'où l'importance des portraits dans son œuvre. Ils y forment une chaîne ininterrompue, avec ses grands massifs, ses aiguilles escarpées, ses éboulis de rochers. C'est par eux qu'il convient d'aborder Suarès : les repères sont déjà là. A mesure qu'on avance, le grand visage apparaît, comme le relief de la montagne sous la forêt qu'elle porte. Est-ce à dire que tous ces portraits ont un air de famille ? On ne saurait le nier. Ils ont une poignée de dénominateurs communs, dont la nomenclature serait facile à établir. Mais il serait plus juste de dire que dans chacun des hommes auxquels il s'attache,

Suarès vit pas procuration. Il se débarrasse en eux de vies qui le tentaient. A eux tous, ils incarnent les personnages d'un immense roman en chantier, et chacun d'eux est condamné à ne jamais se trouver en présence de l'autre.

Suarès sait bien, pourtant, que c'est lui-même qu'il retrouve au fond de ces plongées. Il ne peut s'échapper. Il a déterminé la taille de son objet, et cet objet, quel qu'il soit, n'existe plus qu'en lui. Sur quelque eau qu'il se penche et qu'il cherche à sonder, il craint de ne voir que sa propre image. Nulle issue, nul espace au delà. Il n'y a que soi, dont on ne peut sortir : tel est l'arrêt de la conscience. La poussière qui demeure, après le tamisage de l'expérience, c'est la nôtre. Ainsi livrée à elle-même, et ayant pris mesure de l'impasse, il ne reste plus à la conscience qu'à chercher *malgré tout*, à s'ouvrir au monde, en considérant les signes à la lumière d'un salut moulé en creux sur l'attente ; à appeler, dans l'espoir d'être élue.

Tels sont évidemment, vers la quarantaine, les essais *Sur la Vie*, qui témoignent à quel degré d'art peut atteindre la chronique régulière. Ce sont les « Grands Vivants », dont les principaux inaugurent le siècle. Mais, plus tôt encore, c'était déjà le beau portrait de Wagner :

« Son vif regard, tour à tour si rêveur et si mobile, allait loin dans la vue de la vie. Son âme était pleine de mélodies et de chants intérieurs ; et il y entendait aussi les paroles admirables que murmure en secret l'âme du monde. Il savait les échos de la peine universelle, et de l'universelle foi que la vie garde en la vie. Il avait un cœur pour entendre l'âme vivante des hommes et de la nature, la confidence innocente de la prairie, l'aveu résigné des bois, le murmure féminin des fleurs et des sources, la passion de l'Océan, et le trouble éternel des mers. Il écoutait ce que ne connaissent point les autres hommes. Il savait les langues mystérieures du ciel, de l'air suave et de la lumière partout éparses, dans l'Univers, ses regards douloureux et tendres, que le vulgaire n'aperçoit pas et qui se plaignent d'être négligées. »

C'est enfin l'ultime conseil de Jupiter à Oreste, à qui Tantale a fait subir la tentation de l'abîme — la parole qui clôt la puissante et hiératique *Tragédie d'Elektre et Oreste :* « Vis ».

Tout ce qui vit enchante Suarès ; et combien davantage ce qui, vivant, sait durer et ne semble pas connaître la mort ! Dans ses plus laborieuses tentatives, la nature offre une sorte de perfection où la conscience n'a pas encore introduit son principe de corruption. Caërdal se penche en frémissant sur cette vie à l'état pur, dont la seule fonction est d'être.

Il aime les animaux, et ceux-ci s'attachent à lui avec une étrange facilité. Il a des chats. Plutôt que d'abandonner une

tortue laissée dans son jardin, il l'adopte et la nourrit. Où qu'il aille, les chiens le suivent. Les oiseaux le connaissent et l'entourent. En Bretagne, un curieux cortège l'accompagne parfois. « Il allait en mer, ou s'asseoir sur les rocs, avec sa belle chienne, la danoise. Souvent, le taureau noir et bigle le suivait, avec les trois vaches, la noire, la blonde et la rouge aux larges yeux d'eau ».

Non seulement il adore les fleurs, il se souvient de toute plante. Il a la passion des beaux arbres. Ceux qu'il a vu, il s'en informe désormais. Comme il palpe les vieilles dalles ou les murs de pierre, il caresse leur écorce rugueuse avec enivrement. On lui cèderait sans peine le mot de Beethoven : « J'aime un arbre plus qu'un homme ». Il rêve d'arbres, et la psychanalyse aurait tôt fait de tout expliquer. Suarès préfère voir, dans ces troncs jaillis de la terre et ces feuillages foisonnant dans le ciel, l'image d'un mouvement et d'un lien qui lui sont chers.

De même, les terres de sa prédilection, Bretagne atlantique et Provence miéterrane, sont jointes par la mer. Tout ce qui peut unir plaît à Caërdal, dont l'art consiste à créer des relations et des correspondances. L'appel de l'océan, si fort chez les Suarès, ne cesse de retentir en lui. Il aime passer ses journées dans la vague. Instruit par le vieux Jozon, il apprend à faire la manœuvre en Benodet. Par son frère Jean, il connaît la vie de marin, ses périls, sa monotonie, le rapide courage qu'elle exige. « Sur le bord de la mer, au soleil couchant, l'homme qui regarde ses mains les élève et doute d'être soi ; mais dans l'orage et le brouillard, le marin doit se résoudre, agir sur le champ, décider pour tout l'équipage et faire route. Même s'ils ne savent pas où ils vont, les marins calculent où ils sont avec une attention patiente ».

A la proue de l'Occident, il assiste au mariage violent des terres, des airs et des eaux. La mer lui devient nécessaire. Immobilisé à Paris par le manque d'argent, sa détresse augmente de n'en pouvoir respirer la brise lourde de sel, de n'avoir pas devant lui cette étendue mouvante, sauvage et toujours pure, où le regard joue jusqu'à se perdre. Devant l'immense respiration des eaux, il lui semble que ses poumons se gonflent, purifiés à leur tour. Il se sent vivre davantage. Il rêve d'une maison sur la grève, où Jean et lui puissent passer leurs jours dans l'œuvre et le silence, chacun joyeux d'une présence fraternelle.

Il aime toute vie, il s'agenouille devant elle : geste de révérence, geste de condamné. Il sait que la mort l'entoure de partout. Mais le monde est trop beau pour qu'on se résigne à le laisser. Comment l'abandonner, et pour quoi, quand on trouve l'occasion de s'y oublier et le moyen de s'y créer ?

Dans l'éphémère ivresse qui est la nôtre, gouttes brûlantes de bonheur, l'espoir est assez fort pour s'opposer à la loi cruelle du changement, pour vouloir de tout notre être emplir le moment qui passe, et qu'il devienne éternité totale. On songe, devant ce déchirement séculaire, au *Cant Espiritual* du poète catalan Maragall qui, après avoir proclamé la beauté du monde, crie à son Dieu : « I temo tant la mort ! ».

Où qu'on aborde Suarès, on trouvera ce chant et cette crainte. Car il restera à jamais prisonnier de ce manichéisme fondamental, et toute son œuvre s'inscrit entre deux pôles qui dérivent — Bretagne et Provence, brume et soleil, passion et conscience, l'action et le rêve, le monde et le moi, la vie et la mort —, à la recherche d'une insaisissable sérénité.

MARIO MAURIN.

QUELQUES DATES

1837	Jacob-Alfred Suarès naît à Gênes. Il est encore tout jeune quand sa famille s'installe à Marseille.
1867	Il épouse Aimée-Charlotte Cohen, dont la mère est d'origine bretonne.
1868 (12 Juin)	Isaac-Félix (André) Suarès naît à Marseille.
1870	Naissance d'Abraham-David (Jean) Suarès.
1871	Naissance d'Esther Suarès.
1875	Mort d'Aimée-Charlotte Suarès.
1877-1883	Suarès fait de brillantes études de lycée à Marseille.
1883	Il va faire sa 2e à Paris. Pensionnaire à Sainte-Barbe, où il se lie avec Maurice Pottecher.
1885	Prix d'honneur du discours français au Concours Général.
1886	Il entre à l'Ecole Normale. Romain Rolland est son compagnon de turne.
1887	Licencié ès-lettres. Jean commence sa carrière dans la marine de guerre.
1889	Suarès échoue à l'agrégation d'histoire. Il rentre à Marseille, où son père est depuis longtemps sérieusement malade.
1892 (13 Nov.)	Mort de Jacob Suarès.
1893	Suarès en Italie. Son premier livre : *Les Pèlerins d'Emmaüs,* est publié.
1894 (Mai)	Retour à Paris. Vie misérable et laborieuse. Suarès ne fait qu'écrire.
1895	Suarès passe plusieurs mois en Italie. Il y retournera en 1901, 1902, 1909, 1931 et 1936.
1897 (Janv.-Mai)	Il habite chez sa sœur à Saint-Etienne.
1899	Jean est promu lieutenant de vaisseau. Suarès à la *Revue des Deux Mondes.*
1903	Prix Montyon pour le *Livre de l'Emeraude.* Betty Thomann devient la compagne de Suarès.
1903 (4 Nov.)	Mort de Jean.
1904 (Eté)	Suarès à Knoccke-sur-Mer et Amsterdam.
1904 (Décembre)	Début de la correspondance avec Claudel.
1905	*Voici l'Homme.* Suarès aux « Cahiers de la Quinzaine ».
1906 (Octobre)	Il déménage de Meudon, où il avait suivi Pottecher et s'installe à Paris.

1907-1912	Les chroniques d'Yves Scantrel *Sur la Vie* paraissent dans la « Grande Revue ».
1910	*Le Voyage du Condottière.*
1912	Suarès à la « Nouvelle Revue Française ».
1915	*Péguy.*
1918-1919	Douze fascicules de *Remarques,* à la « N. R. F. ».
1919	Rupture avec la « N. R. F. ».
1919-1939	Travail. Quelques mécènes : Vollard, Gustave Fayet, Jacques Doucet, Gabriel Cognacq. 48 ouvrages.
1932	*Voyage du Condottière,* II et III.
1935	Grand Prix de Littérature de l'Académie Française. Prix de la Société des Gens de Lettres.
1940-1944	Suarès se cache dans le Midi, à Antibes, puis chez Pierre de Massot.
1945	Suarès et sa femme sont hébergés par une amie dévouée, Alice Kampmann, à La Varenne-Saint-Hilaire. Mort de Betty Suarès.
1948	Prix de la Ville de Paris. Suarès épouse Alice Kampmann.
1948 (12 Sept.)	Mort de Suarès.
1950 (Juillet)	Ses cendres sont transférées aux Baux.

LIVRES A PARAITRE :

Réédition : *Variables* (Emile-Paul).
Nouvelle édition *Variables II* (Emile-Paul).
Réédition : *Le Livre de l'Emeraude* (Emile-Paul).
Réédition de *Passion* (en édition ordinaire).
Correspondance Suarès-Rouault.
Correspondance Bourdelle-Suarès.
Valeurs II (Grasset).

SOUS PRESSE :

Ignorées du Destinataire (Gallimard).

TEXTES D'ANDRÉ SUARÈS

QUELQUES LETTRES A JEAN

Si jamais Suarès s'est livré sans contrainte, c'est dans ses lettres à Jean qu'on le trouvera. La destinée de son cadet s'identifiait à la sienne. Il a veillé sur lui, l'a conseillé, guidé, encouragé. Il voulait pour lui tout le bonheur dont il se sentait incapable. Toute la gloire aussi. Jean faisait sa carrière dans la marine militaire. Ensemble, ils ont travaillé à des articles de stratégie navale : l'un fournissait des notes, l'autre amplifiait et rédigeait.

Suarès écrivait à Jean presque tous les jours, et parfois davantage. Il le tenait au courant de ses projets, de ses déboires, de ses rencontres, des mille incidents de la vie littéraire et politique. Il lui envoyait ses manuscrits, que Jean recopiait de son écriture nette et fine. Ils accouraient l'un vers l'autre au hasard des mouvements d'escadre, en Bretagne, en Provence, en Italie, chacun fier de l'autre, et aussitôt joyeux comme naguère, dans la grande maison de Marseille.

Jean était le trait d'union entre son aîné et le monde. Il semblait qu'ils se fussent partagé la tâche. L'un vivait dans la misère, en compagnie des grandes œuvres de l'histoire, solitaire, sûr de son étoile. L'autre, énergique, actif, aimé des femmes, courant le monde, accomplissait et nourrissait les rêves de Suarès. Il lui faisait connaître l'Orient, lui racontait ses aventures en eaux d'Asie. Souvent, il lui envoyait de l'argent, des fruits, des fleurs.

Le 4 Novembre 1903, au petit jour, Jean se hâtait de rejoindre son unité en rade de Toulon lorsqu'une rame de wagons le happa. Il fut tué sur le champ. On crut quelque temps que Suarès ne lui survivrait pas. Il était amputé d'espoir. A quoi bon continuer ? Il vécut, mais la grande absence avait commencé.

M. M.

A JEAN

Meudon, 27-XII. Soir.

Tes reproches sont injustes, doux frère : tu en conviendras toi-même, quand tu auras mes lettres entre les mains : il y en a au Havre, à Calais, à Boulogne, et à Cherbourg. En général je ne sais jamais où tu es, que lorsqu'il n'est plus temps : tu fais toujours, comme si je devais répondre par le télégraphe à tes télégrammes. Il n'en est rien, comme tu sais. Du reste, tu fais ce que tu peux : nous vivons sous la loi des contre temps : c'est la mer qui le veut. N'ai-je pas plus sujet de me plaindre, moi qui t'adresse la même demande depuis dix jours, sans obtenir une réponse ? — Elle m'importe beaucoup, cependant.

Je rentre. Il est onze heures. Il pleut au dehors. Il fait encore plus froid chez moi. Quand je pénètre dans cette pièce glaciale, toute mon énergie se replie sur elle-même, et se concentre dans l'unique effort de résister au froid. J'en pleurerais de dépit : ce soir, comme vingt fois ce mois-ci, j'ai la tête pleine d'idées et de visions. En vain : il me sera impossible de travailler. Cet état de misère dégrade l'homme, en vérité. Il n'est plus libre. Je pense en vain ce que je pense : je suis à la gêne, et comme enchaîné. Il n'y a réellement pas moyen de vivre ainsi ; car la lutte contre mon supplice m'absorbe.

Et puis tant de colère, tant de tristesse... Ces infâmes du Mercure ne donnent pas signe de vie : les épreuves ont déjà un mois de retard. O monde... Le terrible « à quoi bon » de cette vie pèse sur mon âme comme un monde mort. Il faudrait dominer tout cet affreux néant ; et tout m'y plonge. Il faudrait avoir le cœur assez plein de joie pour déborder sur ce vide effrayant, et le remplir de créations lumineuses, le combler de globes bondissans et d'images triomphantes... Au lieu de ce rêve, le tombeau d'une chambre glacée, où rien ne vient en aide à la force créatrice, où tout l'entrave et l'accable au contraire. On ne peut travailler quand on a froid. Mais qui s'en doute, d'entre

tous ces fripons qui vivent à l'aise, et dont l'esprit médiocre s'épanouit au milieu du luxe, des livres et des fleurs ? — Je sens une colère invincible, à peine moins forte que le puissant désespoir qu'elle venge. Peut-être étais-je le seul artiste, le seul digne de ce nom, en un temps maudit de petits hommes, et d'œuvres encore plus petites. Et voilà ce qu'ils ont fait de moi : ils me tueront. O si je pouvais fendre la chaude montagne de Taormina, pour m'y faire un asyle... Que n'ai-je les bras et les moyens de ma pensée... Que ne puis-je prendre Strozzi de force, et dormir dans une chambre faite pour moi, avec un hêtre brûlant dans l'âtre sculpté. Ne dis pas que je parle comme un insensé : je parle selon ma loi et ma nature, insensées si l'on veut, car elle ne sont pas selon les autres— et toujours opprimées. L'immonde masse, le nombre immonde ont raison de moi par la force de l'inertie. Et je suis forcé de me cacher, et de rouler dans la nuit, comme un corps sans espace dans cette sphère-ci. Je tremble de rage.

Je n'en peux plus. Je vais me couler entre ces draps humides comme un linceul, et me réchauffer toute la nuit aux feux de ma colère. Le cœur me bat à rompre la poitrine. Cela ne finira-t-il pas ?

Je t'embrasse, je t'embrasse. Laisse-moi un peu crier.

A JEAN

19 mai.

J'ai quitté Meudon hier, — Janot n'a plus été malade qu'en rêve. Le mauvais songe est passé. Je reprends le mien, celui de la vie amère... J'avais besoin de me retrouver, après ces jours d'émotion. Il va sans dire que je suis plus désenchanté que jamais. Aussi bien, voilà quarante-huit heures que je suis en état de crise : il fait trop clair, il fait trop doux ; trop d'appels au bonheur, la joie de mes amis, les rires mêmes de l'enfant, — la tentation de la vie enfin est trop forte Mercredi, dans la nuit, comme le rossignol chantait, je me suis réveillé en sursaut, — j'ai senti le souffle de

la mort sur toute la vie éphémère et divine, — j'ai savouré le goût de la mort dans l'allégresse naïve de la nature, — et j'ai pleuré amèrement. Puis j'ai vu la nuit dernière notre père en songe : et il souffrait encore ; et il pleurait aussi...

Que te dire, mon enfant ? Je sens toute vie — et je la sens toute périr. Une telle contradiction est épuisante. Pourquoi suis-je né ? — Je pense pour les feuilles vertes et pour les oiseaux, qui chantent au clair de lune : et, comme si ce n'était pas assez d'être homme, je suis homme pour tout ce qui vit... Doux frère, ne m'écoute point. Sois heureux, sois toi-même une feuille sur l'arbre, si tu peux l'être, heureuse d'être chaude sous le soleil, heureuse sous la pluie. C'est la sagesse.

Xaire, je t'embrasse tendrement,

ton Su.

doux frère, dire que l'un de nous deux verra, avant lui, partir l'autre... Idée qui fait mal.

20 nov.

Je suis furieux contre toi, mon petit. Je parle sérieusement. Je me fais violence, à la fois pour te le dire — et ne te le dire pas aussi durement que j'en ai envie.

Tu m'écris toutes les trois semaines quatre lignes — pour m'assurer que tu ne peux m'écrire. Mais, d'abord, par le ciel, je le vois assez. Et ensuite, tes défaites sont puériles : « Tu n'as qu'un instant — le courrier va partir ». Jamais plus, jamais moins, tu ne varies guère.

Mais, mon cher, entre les deux postes ? que fais-tu des quinze, des vingt, des vingt-cinq jours, d'un courrier à l'autre ? — qui t'oblige à ne prendre la plume, qu'au moment où la cloche du départ sonne ? — ou plutôt, comment ne te sens-tu pas obligé de tenir tes nouvelles prêtes ? Tu ne manques pas une occasion... de la perdre.

By Jove, c'est railler. J'ai envie de te laisser quelque temps goûter l'ennui d'attendre des nouvelles, et de n'en recevoir point, ou ces miettes seulement qui aiguisent l'appétit, et ne le satisfont pas. Tu rongeras alors le frein de l'impatience. Pourquoi me maltraites-tu ainsi ? Tu ne m'as pas même dit si tu as lu la deuxième partie de l'article sur les Philippines.

Je ne suis pas content.

Je t'embrasse tout de même,

ton Su.

A JEAN

Jeudi matin.

Je suis tout aux regrets. Je serais parti malgré tout, si j'avais su que tu fusses *seul* là-bas, à m'attendre, et comptant sur moi tout le jour. Doux frère, tu n'as pas été trop sensible, je l'espère, à mon refus. Sois-en sûr, j'ai bien compris que tu n'avais pas été libre de m'avertir à temps, et de me prévenir à ta guise. Je n'oublie pas non plus ce caporal, qui suit un ordre à la lettre, même s'il lui est permis d'en suivre l'esprit. Admirable tout de même ! Si, dans une liste de ports on intervertit l'ordre par inadvertance, il passera devant le plus proche, pour visiter le plus éloigné, et revenir ensuite sur ses pas ? — C'est la caricature de la discipline. Hélas, ce n'est pas qu'en marine : la vraie obéissance semble à beaucoup être celle qui ne comprend pas.

Potty, qui a été à la Revue de Paris, m'a dit « qu'on y attend l'article ». Ils sont impatients. Tu dois l'avoir entier à cette heure, en deux parties à peu près égales. Il me semble qu'il vaut mieux les adresser à Lavisse, l'une portant l'autre. Il te faudra faire un gros effort de copie. Le manuscrit sera sans doute à la Revue dimanche. C'eût été un grand avantage, s'ils avaient pu l'avoir samedi dans la soirée. Mais les circonstances ne l'ont pas permis.

J'ai pris la question sous l'angle le plus général, — et j'ai fait en sorte qu'elle perdît le plus possible le mauvais air technique : — fais-le remarquer d'un mot à Lavisse.

Tu peux lui dire, que s'il en a envie, une troisième partie est prête d'ores et déjà : celle-là, plus spéciale, — et qui a pour titre « Eléments de la guerre de course ». C'est un plan général d'opérations.

Je t'embrasse. Sois heureux. Je ne puis l'être. J'ai un ennui terrible. Qui ne serait pas écœuré des bassesses de la mode en ce pays-ci ? Pour toute chose, en tout temps, ce peuple est un La Feuillade. L'adulation de Rostand n'est-elle pas nauséabonde ? — Quel Shakspeare, quel Wagner, quel Ibsen, quel Beethoven en obtint jamais autant, à mille fois près ? — Tous les jours, cet animal-là prend trois colonnes de tous les journaux : c'est une idole ; on l'adore, lui, sa femme, ses habits, sa maison, que sais-je ? — On décrit « ce charmeur » et « son veston de velours, où il semble un seigneur florentin du XVI^me^ siècle ». Pouah. Qu'a-t-on à faire au milieu de ce ramassis d'esclaves ? Il faudrait, pour le moins, envier un Rostand, — si l'on voulait nourrir l'espoir d'une même fortune. Il y a ce florentin de Gascogne, cette tête de canari, — de serin, — ce poète lauréat, l'Apollon de la St-Charlemagne. Dans ma profonde obscurité, quel dédain je sens de toute cette ménagerie ! — Oui, mais le dédain est triste. Et je souffre. Et toutes ces bêtes se vengent assez de moi, en ne souffrant pas. Heureuse la bassesse ! Heureuse la petitesse ! Heureux le bel esprit ! Heureux le talent ! Ils jouissent d'eux-mêmes.

Tantôt, je vais à un concert de Strauss. Celui-là, c'est tout de même un autre homme. Il a de la force et de la tête, au moins ; il touche presque au génie. Il y a plus de pensée dans ce crâne-là que dans quatorze rostands et demi.

2 février.

Pauvre père, doux souffrant, c'est le jour de sa naissance. Et maintenant, où es-tu ? — Cela déchire le cœur, — et cette pensée qu'il a été, jadis, un petit enfant, rieur, beau, bon et sans défense ?

Hier, à « Louise » de ce coquin de Charpentier. Jamais je ne vis rien de si ignoble : beaucoup de talent, du reste. C'est le Berlioz du Chat noir, du Moulin de la Galette, — l'infâme Apollon de Montmartre, avec sa muse de la Butte.

Jamais non plus salle pareille. Outre le tout Paris, — la toute Butte, — le tout Montmartre. On s'écrasait, jusqu'aux combles. Succès immense, unique : si la première y répond, ce sera le Cyrano de l'Opéra Comique. Il y a du reste des analogies, selon moi. Seulement, Rostand est de Marseille et gascon : il est plus faible et bien plus honnête. Celui-ci est de Paris, et du Moulin : il est effronté, vil, de talent infâme avec une sorte d'innocence, et une pleine conviction qu'il est ce qu'on doit être, et qu'on ne peut pas être autrement. Du moins à Paris. Et peut-être a-t-il raison. Son œuvre sera le témoin de cet ulcère, dans la maladie de notre temps. C'est par où elle est significative, qu'elle est considérable. — Tout art doit succomber, quand il embrasse la Muse de Straton : mais combien plus la musique ? — C'est un vrai paradoxe : la musique immorale n'est pas de la musique. Qu'est-ce que la musique sans idéal ? — Aussi Charpentier en a-t-il un : le plaisir, la fête, la noce et la luxure. Sa misérable pièce tourne tout de suite à l'abstraction : ce sont des cantiques religieux, vraiment nauséabonds, une dévotion immonde à Paris, à l'amour libre, au plaisir de jouir, au mépris de toute beauté et de toute grandeur d'âme. Toute cette anarchie en chemise, tout ce culte au sexe de la femme, toute cette vautrée dans la luxure libertine, — ha tout, comme tout cela est allé au cœur du public. « C'est délicieux — c'est charmant — c'est adorable », criaient-ils. Les femmes, ravies : leurs âmes de catins délivrées des entraves sociales, se retrouvaient au Moulin Rouge ; elles touchaient enfin le rêve du paradis. Car on chante dans la pièce, en musique, soi-disant, « Paris, Paris, splendeur première » (pourquoi pas naïve ? virginale ?) « Le droit de tout être est d'être libre... Tout être a le devoir d'aimer », (sur une parodie, qui ne sait pas en être une, du magnifique serment à Minne, dans le Ring !). « L'amour des parents n'est qu'égoïsme... — J'aime mieux être morte, que de vivre sans le plaisir... ». Délicieux spectacle pour les familles : les jeunes filles à marier n'ont pas pour rien levé temple à l'Opéra Comique : il s'est enfin mis à l'unisson de

leurs jolies petites âmes. — Il y a un ballet de whores et de meretrices, — en français, de catins : et en quoi crois-tu qu'elles sont costumées ? — en fleurs de lys. Tout, tout est profané par cette affreuse engeance ; et, le pis, qu'elle n'a aucun sentiment de ses profanations : au contraire, c'est sa poésie — ce qu'il lui en reste, ce qu'elle s'en croit. Ainsi, dans un prélude, où retentissent les bruits de fête et les écœurants glous-glous de l'immense bête à deux dos que fait l'amour de tous ces gens-là, — passent et repassent les deux premières mesures, divines et graves, du chant des pèlerins dans Tannhauser : qu'a voulu dire ce pauvre malheureux ? Peindre la montée des dévots au Sacré-Cœur ? Ou mettre sous l'invocation de Wagner et du plus beau chant mystique, l'Hymne qu'il chante à Paris et à la Butte ? — L'un ou l'autre, sans doute ; et peut-être les deux.

Voilà ce qui trompe. Et te le dirai-je ? — trompe justement, comme Cyrano. C'est ce qui convient à ce peuple ; et, après tout, il a raison d'acclamer les peintres corrompus de sa corruption : ils sont et ils ont ce que tant d'autres veulent avoir et voudraient être. Là est leur propre mérite : — le faux héroïsme, pour le Paris de Déroulède ; la fausse musique, le faux art, la poésie pourrie, pour le Paris d'Alexandrie sous la décadence. A revoir. Je t'embrasse.

Su.

M'enverras-tu enfin la Carte ? ou, dis-moi non. Je t'adresse un petit questionnaire, et le n° du Moniteur où il se rapporte. Retourne-moi le tout avec tes réponses.

A JEAN

... On s'est occupé de toi. Pott. t'a aussitôt annoncé à Claudel. Il est nécessaire que tu saches, avant de le voir, à qui tu as à faire. Claudel, né dans le Nord, moitié Lorrain, moitié Picard, je crois, est un type accompli de Latin. Il a la tête romaine, la carrure romaine, la logique romaine. Ses poèmes, qu'il appelle des drames, font penser à un Italien qui aurait vécu sous Elizabeth, et

qui aurait imité les poètes cadets de Shakspeare. Il est tout épique. S'il se croit poète tragique, il n'y a rien à dire : l'erreur est le propre de l'amour-propre. Il s'imagine, peut-être, d'imiter en français le vers et le mètre du divin Shakspeare : il suffit pourtant d'avoir bien lu le grand poète, pour savoir comme il est régulier, fin, mesuré, splendide de tendresse autant que de force, et ne cherchant jamais la bizarrerie. D'où vient donc que Claudel se trompe, à ce point, et de bonne foi ? — C'est qu'il n'est que Claudel, et aux antipodes du génie anglais. N'être que Claudel, c'est déjà laisser de bien loin, derrière soi, la plupart des auteurs contemporains. J'ai déjà dit et je soutiens que Claudel est le seul vrai poète, qui se soit révélé depuis six ou sept ans. Il a réuni ses cinq poèmes dramatiques en un volume, intitulé « L'Arbre ». C'est bizarre, c'est outré, c'est sans vie et très monotone ; mais cela abonde en traits originaux et en images. Il y en a d'admirables — et je m'y connais. Comme « L'Arbre », elles viennent bien de la terre : sa vision est celle d'un laboureur antique, d'un paysan passionné. En outre, il est nourri de moelle philosophique, de substances religieuses. Il est profondément catholique : il croit à Rome, librement, mais absolument ; il croit à Jésus-Christ, non du tout en chrétien évangélique, en catholique fervent, qui admire non sans raison, dans l'édifice de l'Eglise, un ordre puissant, une explication totale de l'univers et de la vie. — Tu ne dois donc pas le quereller là-dessus : assurément, si vous allez au fond de vos opinions respectives, vous sentirez une opposition radicale. Il déteste ce temps-ci, ce siècle-ci, la République, la démocratie — et ses raisons sont très bonnes, étant donné le principe. Du reste, la politique l'occupe assez peu. Il est bien plus soucieux de faire son salut, que de faire son chemin. Et je l'en estime.

Evite donc ces sujets-là, en lui parlant. Où se rencontrer, diras-tu, et comment ? — Il y a moyen. Claudel est bien trop clairvoyant, il a trop de connaissances, et assez de force intérieure, pour ne pas se désintéresser en rien des faits vivants. Je m'assure, au contraire, qu'il est un témoin très riche de la vie : sans doute, il soumet tout à sa règle ; encore a-t-il un grand nombre d'objets à y soumettre. Je ne doute pas qu'il ne tienne très bien son rôle de Français, de consul et de vigie. Romain comme il est et catholique, il doit avoir

une haute idée de ce qu'exige l'intérêt de la France, politique, commerce, et missionnaires compris. Parle-lui en marin le plus possible — dis-lui ce que tu as vu, — et demande-lui la monnaie de tes confidences ; il a dû beaucoup voir de son côté. Sur les missions, ne cache pas ton avis ; mais prends surtout le sien. Montre le désir d'être informé sur un rôle obscur, très étendu, immense, qui, selon toute probabilité, doit être bienfaisant en un point, malfaisant sur l'autre, indifférent dans la plupart des cas. Tu as jugé les missions d'Océanie selon cette règle, s'il m'en souvient. La règle de la vérité doit être souple comme les espèces vivantes, où on l'applique.

Ce n'est qu'à la fin, si quelque intimité s'établit entre vous, qu'il sera bon de parler littérature. Il a pratiqué les Anglais, je crois. Il doit savoir plusieurs langues. Tes voyages te mettront à l'aise. Il me semble que quelques admirations communes vous feront mieux voir l'un de l'autre. Quoi qu'il semble, il est, lui, tout imbu d'art classique, Aeschyle et Dante sont ses grands dieux. C'est ici que tu peux me donner un rôle. Dis que je t'ai fait connaître Claudel ; que je t'en ai parlé comme du poète, qui pense à la romaine, dans notre siècle, et dont la forme d'imagination est la plus proche parente de Dante. Je ne m'en dédis pas : les belles images de Claudel sont réalistes et symboliques à la fois, comme celles de la Divine Comédie ; et la même inspiration du cœur les fait naître. — Selon le degré de confidences, où tu te verras avec lui, fais-lui savoir que moi, le vieux Solitaire, si dédaigneux des autres, je n'estime aujourd'hui que lui seul parmi les poètes. — Je t'avertis qu'il déteste les bavards et les gens qui gesticulent, presque autant que moi-même. Sois d'abord froid et précis d'allure comme tu sais l'être — et fais seulement soupçonner que ton âme a de la chaleur. — En toute circonstance, cette manière d'être est la meilleure, tant qu'on n'est point sûr de l'amitié des gens, et qu'on ne sait pas encore si on leur donnera quoi que ce soit de la sienne...

TON SU.

POUR LE PORTRAIT DE GOYA

Qui touche au mystère de Goya touche au grand mystère de l'Espagne. Plus profond est le secret, plus il échappe à la connaissance. Et plus on croit y être, plus on s'en éloigne.

La connaissance de Goya est soustraite à l'Espagne elle-même. Goya est à peine l'Espagne, et toute l'Espagne. Il se livre si on a été au delà de son œuvre, et de lui-même. Il se dérobe, si on se vante de le connaître et de le posséder.

Vous le verrez sur toutes les routes où il n'est pas : il est le total d'une somme inconnue : les nombres ne la composent pas : ils la dissimulent.

Qu'on ne cherche pas Goya en Aragon : rien n'est plus vain. Il ne s'y est vu tout à fait, qu'au jour où il en est sorti : malade, éprouvé par l'amour, les passions, le succès même, et déjà vidé de la moitié de sa vie. Il est sur le seuil de l'Aragon comme Eschyle sur la route d'Egine ou d'Eleusis : Pourquoi Eleusis ? Pourquoi Egine ? Et pourquoi Saint Jean n'a-t-il pas été le fils de Jérusalem, où il est né dans un obscur faubourg, et ne l'est-il pas resté ? Est-il davantage à Patmos où il ne fut jamais ? Mais l'Apocalypse y fut avec lui, elle y est pour toujours, et la Bête et l'Agneau.

Goya est la route et je la suis. Tout mène dans ce grand pays d'où il part : on l'y trouve, et il suffit.. C'est pourquoi le magnanime don Miguel de Unamuno, mon ami, m'y a précédé et m'y a fait signe. Nous nous sommes rencontrés là et devions le faire. Le recteur de Salamanque n'était pas d'Aragon ni de Castille : il venait d'infiniment plus loin ; mais il s'était placé sur la route des routes. On ne l'a pas su de son temps ; il en avait conscience. De là, de ce talus sur l'autel âpre

et brûlé de la péninsule, il fouillait tout le pays. Tout l'inconnu de l'œuvre et de l'histoire : il a possédé l'essentiel de l'Espagne et de Goya lui-même.

Goya n'est même pas un mot espagnol, ni de la langue commune. Don Miguel établi à Salamanque menait d'Avila à Helché et de l'Andalousie arabe à l'extrême pointe de l'Atlantique Compostèle. Il ralliait tout le passé au génie du peuple dans sa profondeur cachée. Madrid, la fausse capitale, est là comme Tolède la vraie. Et quoi ? Du fait seul de Goya, témoin du grand recteur de Salamanque. Jamais Goya ni Don Miguel n'ont oublié la gageure de l'Espagne à Madrid : ils ont imposé un centre, où tout le sens est aux parties contraires, mais où l'on doit faire sentir la racine de la totalité.

Avant tout, je demande avec Unamuno si l'on est sensible à la grandeur de la suprême Espagne. J'en doute ; ceux qui en parlent comme de Goya lui-même ne les ont jamais vus. Il faut aller chez les seigneurs du pays : ils sont inconnus même de nom, au delà des Pyrénées. Mais ils ont le portrait de l'un d'eux, comme Goya l'a vu, entre 1780 et 1810 ou 12, après lui avoir donné une forme immortelle.

II

Il y a là une grandeur unique, toute due au génie de l'homme. Il ne le dit pas, il le dissimule, peut-être fait-il semblant de l'ignorer, et peut-être l'ignore-t-il. Toute vertu de négation est familière à Goya : à mesure il crée, et à mesure il détruit l'objet créé. Il ne peut se satisfaire à moins. Cette patience lui est réservée. On ne peut oublier que, nombre de ses chefs-d'œuvre n'ayant trouvé place nulle part, il les a logés chez lui : il en a fait sa collection particulière, terrible par choix, terrible par le sens et terrible par la négation. On pénètre donc chez Goya et on se demande si on a jamais vu la raillerie, la réalité, l'absolu et le rien dans une telle splendeur d'aveu ou même d'indifférence. S'il en est là, il en est innocent : il est au delà du crime, au delà de la conscience ; car il les étouffe à son gré.

Réunion sans pareille au monde. Jamais l'homme n'a eu une telle élégance, une noblesse égale ou toute l'apparence de l'honneur. Il suffit de tous ces portraits :

on oublie tout ce qu'on a vu ailleurs. La qualité est unique ; comparés à Goya, Titien est grossier ; Rubens lourd, charnel, étalé indûment ; Watteau léger ; le chant de Rembrandt est sublime, mais il n'est pas dans la vie commune : il est dans le peintre et non dans le modèle. Tous ces seigneurs donnent la certitude de l'être, et d'une espèce incomparable : La *Chin-Chon,* Altesse Royale, est d'un Watteau volcan, doué de la patience qui d'un sourire soulève les orages. La *Maja desnuda* et la *Maja vestida,* l'une en face de l'autre, voilà le sublime du goût. Sans y toucher, sans y penser, Goya accumule les dons et les retire. Tout le reste est de la même veine, même ses erreurs, même ses attentats au métier, même ses railleries : il est grave, comme la mort dans les supplices, s'il lui plaît : et, s'il préfère, il s'en joue, il s'en moque: le sérieux ne lui est de rien, et de rien la plus haute gravité. Il fait tout sans le savoir, dirait-on ; et s'il le sait il n'en tient aucun compte. Tout le reste répond à ce dédain supérieur. Goya est nihiliste avec délices : ce trait le distingue de tous les artistes. Il le place au-dessus ou au-dessous, je ne sais, mais loin de tous : l'élégance, la finesse, la beauté des formes, le suprême goût dans les vêtements rien ne s'égale à ces merveilles. Pourtant avec Goya l'artiste ne semble pas être en cause. Il ne croit pas à la ligne. Il ne croit pas à la couleur ; il se moque de l'ordonnance, l'architecture lui semble une fadaise ; il est au delà des règles et ne les méprise même pas : il les viole pour s'accomplir s'il le faut, et quand il le faut, s'y range.

III

Toutes les peintures, de tous les pays et de tous les mondes, sont plébéiennes et communes au prix de celles-là. Ici, on est chez Goya et lui seul, non ailleurs. Qu'on approche de ces portraits, les portraits d'hommes surtout : la leçon de leur luxe et de leur aisance ne ménage rien ; elle permet tout, et n'exclut rien sans l'admettre. L'ironie d'un sourire intérieur anime ces formes et ces attitudes ; il semble en ignorer la cause, et n'y pas prendre garde s'il la sait. Grands, fins, sveltes et minces, ils sont tous vêtus à merveille. Tous d'un trait singulier. Les autres peuples et les autres classes sociales font l'effet de n'avoir jamais été nobles, ni élevés pour l'être. En ce Goya mystérieux, toute la promesse du Greco, de Vélasquez et des autres est tenue d'un seul coup : il fallait Goya pour faire l'unité.

IV

Goya est le nihiliste de la force, à la mesure de son énergie. Plus il est énergique, plus on lui voit de nihilisme.

Si l'on disait de Goya : il est le plus grand des peintres, ces mots ne parlent bien ni de la peinture ni du peintre. Il est au-dessus de l'art et de l'œuvre factice : car enfin l'œuvre est un élément de l'homme, elle est artifice, et avant d'être morte déjà près de mourir. Il faudra le ramener au fond de lui-même en un éclair où la perle du tonnerre se forme, en révélant un autre monde. « Le plus grand des peintres » n'est pas un éloge pour lui. Il se situe à des hauteurs où la louange n'atteint pas : quelle vanité, le métier, le triomphe, là où il s'agit de l'homme. Tout, en Goya, la vie, l'œuvre, la peinture, les actions, les amours, les monstres, tout est uniquement une matière à jeter dans le brasier, et à faire un homme.

V

GŒTHE ET GOYA

Y a-t-on réfléchi une fois, on ne l'oublie jamais. Deux grands destins peuvent être parallèles, en étant contraires en tout : la nature n'est pas une géométrie. Gœthe et Goya sont du même âge : ils sont nés à quelques mois l'un de l'autre ; ils ont eu la même longue vie et sont morts à plus de quatre vingt-trois ans. Gœthe illustre, l'idole de toute l'Europe. Goya bizarre, errant, obscur et réduit au nécessaire. Gœthe est chaque jour plus social et plus raisonnable ; Goya plus solitaire et plus étranger au monde : il n'y est même pas hostile, à peine indifférent ; il est ailleurs dans un éloignement et un sarcasme qui fait croire parfois à la démence. Gœthe règne et pontifie : il fait la paix autour de lui pour qu'on la lui laisse. Goya ne fait ni la paix ni la guerre : il est absent ; il est à son propre univers et s'il y absorbe tout, bientôt lui-même se délaisse. Grandement féconds en œuvres tous les deux, le poète est avant tout la perfection du bourgeois, même quand il est grand prêtre ; Goya est un seigneur, insolent, libre de toute attache et de tout

préjugé. Il hait ce qu'il admire et il aime ce qu'il méprise. Gœthe répandu de toutes façons ; Goya, retrait de toutes, muré dans une surdité à ne point entendre le canon tiré entre ses jambes. Goya ne respecte rien ; il n'est rien dont Gœthe n'affecte le respect. L'un et l'autre, le même drame les atteint au seuil de la vieillesse : les années de cinquante-cinq à soixante ans pour eux sont décisives : ils en sortent transformés pour une vie nouvelle, bien supérieure à la vie passée. Gœthe renie ce qu'il a été, et tout l'excès romantique : il tourne de plus en plus au classique et au romain. Goya brûle le passé et l'avenir : il allume un incendie où il jette tout son univers et lui-même.

Gœthe se plaît dans la circonstance et l'anecdote : Goya n'y est jamais, fort au-dessus par là de tout ce qui l'entoure. Gœthe fuit l'émotion : Goya l'épuise. Gœthe compassé, de plus en plus froid et homme de science ; Goya cynique et sans contrainte, il boit, il est ivre, il maudit et bénit, il outrage, il ne ménage rien, et il convoque les démons, les rêves et le blasphème à lui tenir compagnie. Tout lui est rêve, même l'objet le plus réel, et les monstres sont ses *Caprices*, ses *Proverbes*, sa sagesse des nations, son droit. Vieillard, il est plus sensuel, il fait vivre la chair dans une seule image plus pleinement que Gœthe dans toute son œuvre et toute sa vie, le *Premier Faust* excepté, où il a été peuple pour ne plus jamais l'être. Où trouver deux héros plus différents ? Ce sont deux planètes tournant en sens contraires. Un dernier trait pourtant les unit : tous deux, ils ont été le grand artiste et le grand poète de la même période, le temps où l'on a vu mourir un monde, et en naître un autre, le demi-siècle de la Révolution, de 1780 à 1830. Toutefois, la Révolution est exsangue et glacée dans Gœthe. Elle brûle en Goya, et comme si ce n'était pas assez, Goya met le feu au feu même et précipite tout dans les flammes où il ne craint pas de passer.

Grâce à vous, Goya, quelle possession merveilleuse est la nôtre ; et comme un héritage sans cesse accru, par la volonté du plus pur témoin. Vous êtes l'incorruptible ami, sans affection, sans trouble aucun peut-être. On n'a pas besoin de le chercher ; qu'il donne ou qu'il refuse, le présent est égal : il se fait accepter, ou refuser, peu importe : à chacun de faire son choix, lui, il se borne à vous y obliger. C'est où il est le plus dur ; car il vous force à vous mettre sur un rang ou à déchoir de l'autre, vous-même. Les hommes préfèrent être maltraités à être confondus.

A la limite des temps, là où le mystère de l'Espagne et de son génie défie les millénaires, nous sentons un droit pareil à une obligation sacrée. Pour n'en rien dire de plus, ni rien de moins, le mystère de Goya nous est assez intime pour nous mettre dans l'essence même de l'Espagne éternelle : comme pour lui, Goya pour nous est le créateur d'un monde.

VI

APHORISMES

Il disait, ou il pouvait dire : « Il n'y a pas de ligne ; il n'y a pas de couleur. Je vois, j'ai fait et je passe ; je repasse, je vois et je défais. Ils me font rire avec leur architecture et leur ordonnance. Les architectes sont des arpenteurs : tiens, voilà tes dix réaux et va-t'en travailler ailleurs à la journée. Le dessin n'est rien du tout : le dessin, c'est mon œil, et non le tien. J'apprends toujours et je ne sais rien, pas même tenir un crayon : je me traîne sur la forme comme un sale vieillard aveugle et démembré sur une ravissante et vierge fiancée ; il me dégoûte, mais au total il en sait encore assez pour un cloporte. Je meurs pour la patrie, si les Français veulent me la prendre ; mais je ne peux plus m'y voir, s'ils me la laissent. Je n'aime pas le prochain ; je n'ai pas de prochain, pas même moi. Fais des grimaces, tu es beau, tu te vaux ; n'en fais pas, tu es beau, tu es laid, tu te vaux. Quand on leur a fait tous les compliments, quand on leur a dit toutes les injures, il reste à les louer pour leur plus belle qualité : Imbéciles, imbéciles, imbéciles ! Ils sont si bêtes.

La couleur n'est pas plus réelle que la ligne. Il n'y a que le noir; c'est dans le noir qu'est le blanc : tout est soleil et ombres.

Toute peinture vraie est finie. On croit composer, on copie. L'ordre est un exercice et un souci d'école. Ne te donne pas tant de mal pour n'être jamais toi-même. Si tu aimes tant l'école, vas-y et restes-y ».

Il n'y a pas de monstres pour Goya, et tout finissait par être monstre pour lui. Dans ce cauchemar, il s'agit de tenir et de se trouver soi-même.

Daumier et Manet sortent de lui ; depuis, toute la peinture française, et, par la France, toute celle de l'Europe.

•

Sa force, sa rapidité, son abondance sont incroyables. Il date ses chefs d'œuvre et parfois, à 82 ans, il n'y a mis qu'une heure « *d'onze heures à midi* ». Tous les procédés lui sont bons ; il use de tous, il les mêle, il grave, il peint, il dessine avec n'importe quoi, du tabac, du marc, du vin, des bâtons, un clou, un morceau de charbon. Il peint avec le premier outil venu, un petit balai, un couteau, une tringle, avec son doigt trempé dans la couleur.

VII

D'où Goya s'est levé, d'où Miguel de Unamuno le contemple, il embrasse tous les horizons. Sur ce sol calciné, une pierre à fusil, quelque part dans un lieu désert, à l'ourlet de l'Aragon et des Castilles, c'est la Sainte Table, posée comme une dalle sur l'autel du sacrifice. Tout passe par là, tout y doit passer : ce chemin est la vocation idéale du voyageur et du voyage. Il appelle l'homme, il l'exige et il l'a ; mais partout l'homme se vante de sa victoire, il s'y installe et s'y accomplit. En Goya, non seulement il ne se cherche plus : il se nie. S'il est encore en quête, c'est d'un autre lui-même, encore bien plus homme que lui. Ce miracle est terrible : il se moque de la nature, et s'il paraît n'en plus rire, elle recule devant le défi.

•

Mystérieuse maladie de Goya, celle de l'âge mûr au déclin, et du vieil homme cédant la place au nouveau. L'homme neuf, si amer, si triste, si douloureux est le vrai. Quand il sera sorti de cette funeste retraite, il aura vaincu le passé et le présent : le temps lui sera laissé, un quart de siècle encore, d'être l'homme accompli, l'homme de la vision dans tous les sens, où il finira même par verser toutes les sources de son destin, sa passion sans amour, ses feux sans fumée,

son sarcasme sans dédain ni haine, non pas le géant d'une dérision universelle, mais le témoin et le garant d'une négation qui n'excepte rien.

De quel mal atteint, pourtant, de quelle blessure à si longue portée ? Nul ne l'a dit, et on ne sait. Il est sans force, il se désole et se traîne ; trop faible pour travailler, trop défait pour se distraire ; jamais assez vacant pour le plaisir ou l'oisiveté ; dans le souci comme dans une nausée contraire à toute nourriture ; dès lors, et pour toujours désormais, sourd à ne pas entendre ses propres baisers ou la suprême injure, muré dans une surdité pareille à la laure du lépreux creusée dans la pierre d'une église, il n'attendait pas sa résurrection : il l'a eue pourtant ; il ne l'a pas conquise : sa puissante nature la lui a rejetée, dans une dernière vague de la tempête, par un flot de reflux.

ANDRÉ SUARÈS.

SUR RIMBAUD

Après Cézanne, Rimbaud est sans doute l'artiste sur qui l'on a dit le plus grand nombre d'âneries et de sottises prétentieuses. Les sots qui ne comprennent point ont un grand avantage sur les sots qui croient comprendre : ils se taisent assez tôt ; ils se débarrassent d'un art et d'un poète par le ricanement ou par l'injure ; car, après tout, si sot qu'on soit, quand on ne sait pas le chinois, on ne fait pas longtemps la critique des œuvres chinoises. Mais les sots qui se flattent de comprendre, et qui admirent, ceux-là sont redoutables ; ils n'ont jamais fini ; et, hormis eux, chacun sait le nom qu'il faut donner à leurs commentaires, à leur admiration, et à leurs hi-ha ! Leur danse devant l'arche, c'est toujours la ruade. Et quels sons de trompette dans tous leurs cris.

L'admiration pour Rimbaud n'est jamais qu'une façon de s'admirer soi-même. Ils veulent qu'on le retrouve en eux, et ils font un bruit de tous les diables à se reconnaître en lui. Ils en ont donné une preuve bien lourde et bien naïve : ils confondent dans une louange égale Rimbaud et Lautréamont. Dans Rimbaud il y a un génie qui avorte ; il y a l'avortement d'un avorton, dans Lautréamont.

En réalité, le prix extrême de Rimbaud se mesure à tout ce que n'a pas Lautréamont, pour avoir une valeur quelconque.

Rimbaud nous montre, par la beauté unique de ce qu'il fait, ce qu'il ne faut pas faire. En plus fort, et dans une plus belle matière encore, il est comme Cézanne : et le maître d'Aix, lui-même, en tout ce qu'il fit, donnait à son temps la grande leçon de ce qu'il ne faut pas faire et de ce qu'il voulait faire.

Tout de même, Rimbaud. Il est le poète à l'état pur, comme le minerai le plus précieux en pépites.

Mais la statue d'or, l'œuvre n'est jamais faite ; et un monceau de pépites les unes sur les autres ne font pas une victoire Aptère ni une figure de Parthénon.

L'art consiste à faire une œuvre. La plus belle matière seule, et les fragments ne suffisent pas.

Rimbaud est l'impressionniste absolu de la poésie.

Au-delà, il n'y a plus que le discours incohérent du délire, ou le bégaiement de l'enfance.

D'autres ont comparé, pour la sonorité de la langue, Rimbaud à Wagner. De confusion plus fausse et plus vaine, il n'y en a pas. Le style et la langue musicale de Wagner, c'est la masse la plus cohérente qui fut jamais. Elle l'est même à l'excès. Si solide qu'elle en paraît trop compacte, souvent, et d'une prise accablante. On voudrait un peu d'air. Mais Wagner ne laisse pas respirer l'auditeur qu'il a pris dans la marée de son orchestre. Un acte de *Tristan* ou des *Maîtres* est conçu comme une fugue à quinze voix et vingt sujets, si elle était possible. Tout se tient, et une force inexorable ayant lancé le premier son, mène toute la symphonie jusqu'au bout, en lui faisant décrire toute la courbe proposée.

Rimbaud est le disjoint par excellence. Rimbaud est le son pour le son. Son plus grand effort ne va pas au delà d'un éclair et de la phrase. Rimbaud est l'oracle, à l'état brut. Il pense comme la Pythie. Une des raisons de son silence est ici : la pythie qui sort de transe reste muette. Non seulement elle est lasse, elle est brisée de fatigue, mais elle est dégoûtée du Verbe. Elle ne peut pas penser. Elle ne peut pas lier ses images. Elle a la nausée d'être un miroir à fantômes, fussent-ils de feu. Bref, elle ne peut pas se saisir. Elle ne peut donc pas être elle-même.

Et faute de mieux, ayant cessé d'être prophétesse, Cassandre apaisée qui ne craint plus le meurtre, elle se résigne à garder le silence et à faire son ménage.

« *MYSTERE* »

Le mystère de Rimbaud est passionnant.

Mais au bout du compte, il est un sujet de rêverie, un poème pour l'imagination.

En fait, l'histoire dévote de Rimbaud ne nous intéresse pas.

Telle qu'on nous la présente, elle ne nous concerne aucunement.

Qu'il ait cessé d'être un mécréant plein de blasphèmes, et qu'il soit rentré repentant dans le sein de l'Eglise, que nous importe ? Ce qu'il a été les trois derniers jours de sa vie ne nous est rien. Pour nous, il est tout entier dans son œuvre.

Cette œuvre, pleine de génie, est aussi ennemie de toute Eglise que pas une autre. Elle n'est d'ailleurs pas si peu religieuse qu'on le dit. Elle est religieuse puisqu'elle est une véritable conception du monde.

Mais elle est libre de toute religion.

Elle est libre du païen comme du chrétien. Elle est l'individu pur, en présence de l'Eternité.

Près de quoi, tout le reste nous importe si peu que rien.

A la vérité, Rimbaud eût-il fini comme Pascal lui-même, un enfant pur entre les mains du prêtre, ce Rimbaud nous est totalement inconnu.

Car le seul Rimbaud que nous sachions, et qui demeure, le jeune homme extraordinaire, le poète de génie, celui-là est tout le contraire d'un chrétien, d'un enfant pieux, d'un fidèle.

Quand on ose nous montrer Dieu coupant la jambe à Rimbaud pour lui apprendre à marcher droit, et à quitter les sentiers de l'infidélité pour entrer dans ceux de l'Eglise, on ne fait pas seulement une caricature de Dieu : on parle d'un Rimbaud étranger à Rimbaud.

Il est éclatant, en effet, que Rimbaud malade, et Rimbaud amputé ne diffèrent en rien de Rimbaud muet, épicier et petit traitant dans sa retraite maudite de la Mer Rouge. Il garde le même silence sur Dieu, Jésus Christ, l'Eglise et tout le reste. Il ne pense qu'à son mal, qu'à son infirmité, qu'à sa jambe de bois, et qu'à regagner son comptoir des tropiques.

Mais n'eût-il pas retrouvé son génie pour chanter sa réconciliation avec le Ciel, s'il avait paru ouvrir les yeux à une espérance et à une foi quelconque, on pourrait en tirer argument. Mais non. Il n'a rien fait de ces six mois funestes, pas plus que des quinze ans qui les ont précédés. Et s'il n'en a rien fait vous n'avez pas le droit d'en rien faire.

Les bonnes conversions sont celles de la volonté intacte et de la pensée forte.

En tout cas, on veut que Rimbaud se soit converti quinze ans avant sa mort, dans toute sa puissance. C'est ce que rien ne prouve et ce qu'il faudrait prouver.

On cherche donc dans l'agonie les preuves que la vie refuse. Mais la conversion du mourant ne prouve rien pour la vie.

Le mystère de Rimbaud n'est pas celui du dernier quart d'heure, mais de toute sa vie à l'âge d'homme.

Voilà ce qui nous séduit, et qui a un si prodigieux intérêt pour nous.

•

Que signifie cet énorme silence du poète ?

On peut tout demander au poète, on peut tout en attendre, hormis le silence. Il peut bien s'ensevelir au fond du désert ; il n'enterre pas son génie, il n'étouffe pas son imagination. Il peut fuir le monde entier : il ne se fuit pas lui-même. Il peut ne plus ouvrir la bouche: il ne perd pas la voix ; et s'il a un chant magnifique, sa solitude chante.

La folie de la sainteté pourrait seule contraindre un grand poète de vingt ans au perpétuel silence. Mais on saurait alors qu'il en a fait le vœu, et pourquoi. Et, ne le voulût-il pas avouer, son Eglise lui en arracherait l'aveu.

D'ailleurs, il consacrerait son chant à la gloire de tout ce qu'il a d'abord blasphémé et maudit. Il en ferait l'œuvre même de sa contrition et de son repentir. Et n'y pensât-il pas, son Eglise y penserait pour lui.

On en voit partout des exemples.

Les convertis, les moindres et les autres, se sont tous voués, plus ou moins, à l'apologie.

•

Nul plus que Rimbaud ne devait se taire, s'il avait eu quelque grand secret à répandre.

Nul ne pouvait être condamné au silence moins que lui.

Pas un poète n'avait eu tant de génie à vingt ans, et une telle possession de lui-même. Celui-là n'était pas maître seulement de sa pensée et de son art : il l'était de l'action. Une volonté puissante l'avait rendu capable de posséder la vie.

Ni la conversion ni aucune raison commune, rien n'explique cette mort d'un grand homme à vingt et un ans, qui promène son cadavre jusqu'à trente-huit, pour le livrer alors à l'Eglise.

•

Non : Rimbaud ne s'est pas converti.

Rimbaud n'a pas fait amende honorable de sa négation universelle au pied des autels.

La raison de sa retraite est tout autre.

Il n'a pas rencontré la Croix. S'il l'eût embrassée, elle lui eût descellé les lèvres, bien loin de le sceller au sépulcre du silence.

La Croix ne pouvait rien sur un esprit de cette sorte.

•

Dans les *Illuminations* et la *Saison*, je le vois qui découvre et qui a retrouvé un monde.

Et une éternité.

Bien loin que ce soit la Croix et l'Eglise, le monde retrouvé par Rimbaud est le monde païen.

Mais le païen nourri de tous nos siècles crucifiés : le néant sans conscience.

Rimbaud me fait penser partout au Wagner du « Ring » et son silence est celui de Wotan. Il atteint à la « Götterdämmerung » à vingt-cinq ans. Et il se tait.

Son silence, c'est justement qu'il n'y a pas de conversion ni de Parsifal pour lui.

•

Et il se tait, *parce qu'il n'a plus rien à dire.*

Sa tragédie inouïe c'est qu'il a survécu à son génie.

L'embrassement du néant a desséché son âme.

On comprend alors l'intensité de ses visions, et qu'ayant accolé le néant comme nul ne le fit jamais à son âge, il en ait été pénétré et détruit.

Il a succombé à sa propre puissance de destruction.

Il est comme le rebelle qui se ferait sauter en l'air en faisant sauter toute la Ville.

Mais bien pis : comme celui qui resterait en vie, un corps intact où il n'y a plus aucune âme.

Comme on vide un poisson, ou une morue sur le banc, on l'ouvre, et tout le dedans s'en va, de la cervelle à la queue, tous les viscères avec l'arête, Rimbaud se survit : il reste une forme, d'où un coup mortel a tiré tout l'esprit.

•

Le dégoût, le désespoir, l'ennui que rien n'interrompt, voilà le fond des sentiments ; et pour les faits, la correspondance n'est toute pleine que d'argent, besoin d'argent, soucis d'argent, paiement de petites sommes, envois de fonds, salaires, placements, gains modestes suivis de pertes cruelles.

Cet ennui que rien n'apaise est de l'espèce la plus humble et la plus vulgaire. Il ne s'agit en rien du *tædium vitæ* qui pousse les saints à brûler dans leur cellule pour monter à l'éternité en colonnes d'encens et d'amour, ou qui lance les amants dans une passion sans remède, ou qui enferme les artistes comme des possédés dans une œuvre de l'esprit.

Si Rimbaud poète n'avait pas eu vingt ans à l'époque de son génie, il eût été le plus âpre et le plus brûlant des artistes en proie au *tædium vitæ*.

•

Ici, à Aden, et dans cette vie d'épicier qu'il mène, son ennui est le plus médiocre du monde. Il est pitoyable.

Il se dégoûte parce que le commerce ne va pas fort.

Il se désespère parce qu'il est dans le plus laid pays de la terre, le plus dur à habiter, et qu'il y est esclave à trois cents francs par mois.

Son désespoir est qu'il ne fera jamais fortune, qu'il n'aura jamais de position, comme on le lui a tant dit, comme il finit par le dire et le redire lui-même.

Sa misère est celle du petit employé en exil dans une colonie hideuse.

Son rêve est d'avoir cinquante mille francs, de les placer en viager, et de vivre ensuite en petit rentier qui voyage. Et il est au désespoir, parce qu'il désespère d'y atteindre jamais.

•

Et qu'on ne vienne pas dire qu'il se fait le cœur petit à dessein ; qu'il stérilise lui-même son âme et sa pensée ; qu'il se réduit à rien comme il s'est condamné au silence, par folie d'embrasser la Croix, par contrition sainte. Rien ne permet de le supposer un seul instant.

•

En Abyssinie, il a pris femme, une négresse pareille à toutes les autres ; et il vit avec elle, comme le premier commis venu en terre noire.

Il fait des affaires. Il s'y acharne.

Il met une patience d'insecte à faire valoir les petites sommes qu'il gagne. Il « met de côté », comme on dit. Il se prive de tout, et de fumer, par hygiène et par économie ; et nullement par zèle ascétique.

Il ne rêve pas du ciel, mais d'une rente viagère et d'une femme qui le soigne, d'un foyer.

Enfin, il a totalement cessé d'être l'homme des Illuminations et de Verlaine.

•

On est épouvanté d'une telle chute, qui ne mène à rien, même pas à quelque profond abîme : chute affreuse, en ce qu'elle couche, installe et assied dans le niveau le plus plat de l'espèce commune un homme qui a eu du génie.

Rien ne demeure en lui de l'ancien Rimbaud que l'horreur de la maison natale, et qu'il lui est impossible d'y vivre. Il lui est même impossible d'y mourir. Il s'y fait porter à l'agonie, il y passe trente jours et, au prix de souffrances exécrables, il préfère souffrir le martyre d'un voyage de cinquante heures, et s'en aller mourir dans un affreux hôpital de Marseille, à rendre le souffle chez lui.

•

Tout ici est inconcevable : la première vie dément la seconde ; la seconde est la négation de tout ce que la première affirme avec une splendeur et une force telles qu'on n'en vit jamais d'égales dans un si jeune homme. De seize à vingt ans, Rimbaud est poète comme Alexandre est roi et conquérant.

La mort ensuite est un démenti à la seconde vie et un outrage à la première.

Tout est double et triple, tout s'oppose, rien ne concorde.

•

On est parfois tenté de croire que les poèmes de Rimbaud ne sont pas de lui. Mais Isambard et Verlaine sont là, qui l'affirment. Rimbaud poète a vécu, et il a paru plein de génie.

On se demande alors s'il n'a pas eu un sosie, un compagnon intime, qui l'aurait assassiné dans un de ses voyages, à Hambourg ou à Stockholm : ce moment de la vie de Rimbaud est le plus obscur : point de lettres ; ses amis de Paris ne le voient plus. Il vagabonde du nord au sud. Un compagnon, son confident de toutes les heures, un Verlaine d'un nouveau genre, le tue et le dépouille, lui prend tout et jusqu'à son écriture ; il se substitue à lui. Mais s'il peut dérober même la main, il ne peut la pensée. Le génie lui échappe. Et le grand silence commence.

Voilà une rêverie sur Rimbaud. Elle n'est pas vraisemblable : la famille n'a pas perdu de vue le fils errant ; elle n'a jamais eu sur lui le moindre doute. Elle ne nous en a pas fait part, du moins.

Une si folle hypothèse ne l'est pas tant que la dissonance entre le premier Rimbaud et le second, entre cette double vie et la mort qui apure le double compte.

●

Rimbaud cesse d'être poète.

Il n'y a pas un mot de poète dans toute sa correspondance. Il veut décrire, il décrit Aden, le Harrar, les routes d'Abyssinie ; et il n'y met pas une seule touche qui rappelle le vieil homme. Il le fait en voyageur intelligent, comme tant d'autres, qui livrent leurs carnets de route à la société de géographie.

●

Sécheresse de sentiments, incroyable dans un poète. Je ne veux pas dire qu'il doit montrer beaucoup d'amour à une telle famille. Mais sa sensibilité paraît nulle. Or le poète est sensible en esprit et pour lui-même, sans attendre de retour. Il est toujours en poème.

●

Rimbaud ne croit pas à la vie future.

Il ne croit et ne tient qu'à celle-ci.

Jamais une idée religieuse ne s'offre à lui. Et pourtant, ce serait un bon moyen de plaire à sa famille.

S'il était en train de tourner à la sainteté, ou seulement s'il était converti à la piété commune, il n'y aurait aucun calcul, aucune hypocrisie à le faire sentir. Nul besoin de proclamer sa conversion et d'en jouir avec sa mère. Du moins, pourraient-ils partager une idée, auraient-ils un sentiment commun, eux que tout sépare, que rien ne lie.

Mais non. Le nom de Jésus n'est pas prononcé ni écrit une seule fois dans les lettres, ni celui de Dieu, ni celui de l'Eglise.

●

S'il est resté Rimbaud, il n'est plus que son ombre.

S'il est plus que l'ombre de Rimbaud, il ne peut

pas avoir été celui qu'on nous fait voir dans son exil muet et dans sa correspondance.

S'il était encore Rimbaud, il ne pouvait pas ne pas être poète. Il a écrit.

S'il a écrit, ses parents ont ses reliques. Si elles sont l'œuvre d'un saint, à en juger par la *Saison en Enfer*, sa *Saison en Purgatoire* devrait être la plus éblouissante des œuvres mystiques. Ils l'eussent publiée.

Si, au contraire, il est demeuré le terrible démon qu'il fut à vingt ans, il a dû faire ses confessions et ses outrages au genre humain en poèmes redoutables, flacons étincelants pleins de feux et d'acide prussique.

•

Dans ce néant, il n'y a plus rien à faire et il n'est plus qu'un seul parti : ou s'y abîmer et mourir, ou vivre et être un Dieu.

Celui qui est Dieu crée son monde et possède.

Rimbaud a tout détruit, et à la fin il s'est trouvé qu'ayant tout anéanti il a dû se détruire lui-même : il s'est pesé de néant comme tout le reste. Dès lors, il s'est anéanti.

Qui conçoit bien le néant pour soi-même en est près.

Il avait voulu vivre pourtant, et de quelle puissante étreinte il avait accolé la vie. Il voulait être un Dieu ; il le dit, il le crie, il le chante. Il n'a pas pu l'être, au moment même où il se croyait sûr de le devenir.

A l'instant d'être plus qu'un homme, il s'est brisé, il s'est évanoui. Nietzsche tombé dans la folie n'a pas été plus vidé de soi-même que Rimbaud se fuyant dans la Mer Rouge, et vivant épicier. L'un dans sa cellule, l'autre dans son comptoir lugubre sur le roc le plus infernal de la terre ont vécu et sont morts en enfer, dans ce lieu noir du néant où ils n'avaient cru passer qu'une saison.

ANDRÉ SUARÈS.

PIERRE MATHIAS

LE MAGICIEN

Je ne peux pas vous donner la fortune
Aux affamés pas même le sommeil
Ni de congés payés en clair de lune
Mes assignats sont signés du soleil
Banquier de mots qui font sauter la banque
Je fais crédit même quand elle manque
A la beauté dont le songe est avoir
Beauté de qui j'ai fait mon aventure
Je sais qu'il faut refuser nourriture
Qui ne serait lumière pour te voir.

Je ne peux pas arrêter la rivière
Ce sont mes vers qui marchent sur les eaux
Je ne peux pas guérir de la misère
Ceux qui n'ont pas de pain pour les oiseaux
Je ne peux pas faire envoler du livre
Les englués dans le dégoût de vivre
Et que la haine attache à son canon
Je ne peux pas redonner la jeunesse
Quand aux putains grasses de la bassesse
On a perdu le droit de dire non.

Je ne peux pas faire du froid justice
Car la vertu serait sac de charbon
Il faut vouloir que la faim abêtisse
Pour soutenir que le malheur est bon
Je ne peux pas faire du vent farine
La liberté qui gonfle la poitrine
C'est de pouvoir se maçonner un nid
La dignité c'est un manteau de laine
L'amour d'abord c'est une assiette pleine
Mais la beauté c'est toujours l'infini.

Rien dans les mains si ce n'est ma patience
Et mon amour paysan du réel
Mes poches sont pauvres sacs que la science
Bourre moins bien que les herbes du ciel
Par mon travail obstiné je puis faire
D'une maison un cheval de poussière
D'un tas de sable une fille de vent
D'un jour d'hiver un ballet d'hirondelles
De mots usés des étoiles nouvelles
D'un homme mort un poème vivant.

De mon chapeau s'échappent des fauvettes
Depuis qu'il est sur un épouvantail
Les quatre vents nichent dans mes manchettes
Des trous d'azur constellent mon chandail
Je peux changer la citrouille en carrosse
Comme la houille en parure de noce
Le marécage en festival de fleurs
D'un fleuve fou je peux faire un esclave
Mais la beauté la Madeleine lave
Seule les pieds sanglants de mes douleurs.

Je ne fais rien que l'abeille ne fasse
Que la verdure ou que le moissonneur
Sauver avant que la nuit ne l'efface
Assez d'azur pour un peu de bonheur
La magie est dans l'argile féconde
Et dans l'amour qui changerait le monde
Miracle si la belle qui dormait
Je ne sais où si ce n'est en moi-même
La poésie enjambe mon poème
Comme se lève une aurore de mai.

PIERRE MATHIAS.

ROBERT PRADE

POÈMES

LA NUIT VIENT VITE

flambée d'arbres
au couchant qui glisse sur la terre
en sa lente dérive d'épave d'autre monde
escarboucles des mers sur nos journées blafardes
ô mes géants de rendez-vous secrets
à peine un souvenir au bras musclé de vent
un appel un murmure un rayon qui s'attarde
comme une ancienne prophétie
sous la carte du ciel qu'on épelait jadis
une lèvre entravée dans sa folle patience
et l'envol du décor en un feu criblé d'ombres.

MESURE

je n'ai pas visité
dit l'abeille
toutes les fleurs des bords de routes
offertes sous les mains du jour
à la promesse des étés

j'ai tout prévu
dit la secrète cause
les annonceurs d'une race nouvelle
au plus profond des abîmes
bravent la mort déjà fertile

je n'ai pas donné mon amour
dit la jolie fille
aujourd'hui comme hier
la foudre peut tomber
et moi
tout mon désir pour me porter
sur l'avenir d'un monde
ébloui de ses forces.

MA JOIE COMME L'EAU

ma joie comme l'eau est étale ce matin
le gris du ciel le vert des arbres
un oiseau détendu sur un rideau sans fin
posés comme un miracle aux yeux qui lisent
une éternelle faim
fichés sur mes raisons de vivre
groupés là dans mes mains

ma joie comme l'eau est étale ce matin
j'ai glissé dans la nuit sans rêve sans déroute
j'ai vérifié la clé mesuré le bon grain
abandonné les oripeaux de la dernière soute

ma joie comme l'eau est étale ce matin
à peine un souvenir un chant au bout du fleuve
comme lui tout à coup je dérobe les preuves
je me donne aux vivants je plie la page neuve
et je laisse à l'ennui le froid de son écrin.

DISPONIBLE

grands oiseaux toujours de profil
sur cette écume de mer
le soir dans la vallée
pour me convaincre de durer

tout mon poids d'homme en équilibre

au prisme des saisons
le ciel indifférent s'est épanoui
en flaques violettes
comme une eau morte sur les toits

tant de visages gommés d'ennui
brûlure à mon passé

des pas sur le bombé de la route
à peine un souffle sensible
la pression d'une larme
aux rainures du sol sous-jacent

porosité des sources anciennes
toute la vie cernée
à son premier regard
tristesse obtuse des brouillards
et dans la fraîcheur du matin
je reprends cette cadence dédoublée
où mon voisin se reconnaît
et se rassure à son faible reflet.

LA DECHIRURE DE BLEU

dans le ciel qui coulait ses ombres
sur nos vallons marqués d'Automne
tout à coup de bruyère et d'onde
une plainte qui se fredonne
puis une grande déchirure
par où passaient chiffons d'azur
étrange bleu étrange porte
sans attendre une vaine escorte
le tison la plaie la blessure...

ROBERT PRADE.

PEIRESC [1]

PAGES EXOTIQUES

Peiresc (1580-1637) n'a pas limité sa curiosité à la France. Dans les quelques pages suivantes — les meilleures qu'il ait écrites sur des sujets exotiques — Peiresc a consigné les propos tenus devant lui par des voyageurs venus de directions différentes ; procurant ainsi au lecteur moderne, plus de trois siècles après lui, le double plaisir d'un voyage dans l'espace et d'un voyage dans le temps.

Avec sa minutie coutumière et une rigueur presque scientifique, Peiresc s'est attaché surtout à noter les modes de vie, les mœurs et les croyances des peuples étrangers. « Il nous faudrait des topographes qui nous fissent narration particulière des endroits où ils ont été », écrivait déjà Montaigne (Essais I. 30). Comme Montaigne, Peiresc curieux de vérité accorde leur juste prix aux renseignements de première main obtenus d'informateurs sérieux. La passion de savoir qui animait la Renaissance a pour conséquence comme un inventaire détaillé du globe, auquel Peiresc apporte ici sa contribution.

L'exotisme moderne répond au besoin de sensations et d'images nouvelles ; l'exotisme peirescien au contraire, résulte du besoin de connaître. Le pittoresque, le merveilleux, l'étrangeté ne sont pas absents, mais jamais ils ne sont recherchés pour eux-mêmes : ils sont à base de vérité et l'exotisme naît spontanément de l'énoncé naïf des faits. Peiresc consciemment n'enjolive ni ne déforme ; il se contente de transcrire, avec une curiosité que l'on devine à la fois amusée et bienveillante.

Cet exotisme naïf et humain ne manque pas de saveur.

J.-P. BLANCHI.

(1) Voir Cahiers du Sud n° 319. Nous rappelons que le texte est établi sur les manuscrits de l'Inguimbertine (Carpentras) Orthographe, ponctuation, découpage des paragraphes et titres sont modernes. Les textes qui suivent sont publiés in extenso. Notons enfin que quatre de ces textes figurent aussi au catalogue de la Bibliothèque Nationale (fonds Dupuy M. 661). Les renvois à ce manuscrit seront indiqués entre parenthèses.

MEXIQUE 1613

Frère... de la *orden* de *S. Domingo,* en juin 1613 passant en cette ville d'Aix pour aller en Italie, disait près M. du Vair :

Qu'il est fils d'un Espagnol nommé... et d'une... Mexicaine nommée... ; qu'il est natif de Mexico, où il n'y a presque aucun habitant qu'Espagnols ou natifs d'Espagnols et de femmes du pays, lesquels sont nommés... ; que le commun langage de la ville est espagnol ; qu'il y a inquisition, et grand nombre de religieux jusqu'à 600 Dominicains ; qu'il y a université célèbre ; qu'il s'y prêche communément en espagnol ; qu'au pays circonvoisin il y a un autre langage, qui n'est pas des plus difficiles, bien que les verbes ne se conjuguent point, ainsi changent tout à fait de vocable à chaque divers temps de verbe ; qu'ils n'écrivent cette langue qu'en caractères latins, d'autant qu'avant la venue des Espagnols jamais l'écriture n'avait été en usage en ce pays-là (1).

Qu'il y a des orangers, des pommes, poires et autres fruits semblables à ceux d'Espagne, de toute sorte, excepté des vignes et des blés parce qu'il y a défense du Roi d'Espagne, à peine de la vie, de semer du blé en ce pays-là ni d'y planter de la vigne (bien qu'elle y pût fort bien venir), voire même d'en demander la raison ; qu'il ne laisse pas pourtant d'y porter force blé et force vin d'Espagne, ce qui sert toujours de moyen pour faire que les habitants ne se puissent passer de l'Espagne; qu'il y a quantité de mil et de gros blé barbare, dont ils font le pain du commun.

Qu'il y a quantité de beaux chevaux, qui sont emmi les champs et néanmoins privés, en sorte qu'en va prendre qui en a besoin, puis les y remet; qu'il y a des poules en si grande quantité qu'on en charge les navires qui viennent en Espagne. Qu'il y a des moutons, mais la laine n'en vaut rien ; de sorte que les draps de laine, qu'on y apporte d'Espagne, y sont en si grand prix que personne n'en oserait porter que les Vice-Rois et Gouverneurs. Tout le peuple est vêtu de

---

M. 1864 f. 230 (B.N. M. 661 f. 185).

(1) En réalité les Aztèques possédaient une « écriture figurative..., une écriture idéographique. Et ils avaient fait un pas vers le phonétisme ». (Roland Mousnier. Histoire générale des civilisations T. 4 p. 377).

soie et tous de noir, ayant en horreur toutes les autres couleurs. Les moines, pour grossir leurs habits mêlent des poils de la queue des chevaux dans la tissure de soie.

Toute la grande peine qu'il y a après les Barbares, c'est de leur pouvoir persuader la Trinité ; hors cela, ils sont de facile croyance.

Que don Fernand Cortès qui fit la conquête pour le Roi d'Espagne avait justement prié son maître de ne point envoyer d'homme de la robe en ce pays-là pour éviter la chicane des procès et laisser juger les différends selon l'instinct naturel des chefs des soldats et de la ville. Ce qui a duré longues années jusqu'à ce que, depuis peu (s'étant les différends grandement multipliés et n'y ayant moyen de les assoupir) s'y trouvant tous les jours de grands inconvénients, ceux de là ont été contraints de supplier le Roi de leur envoyer des juges jurisconsultes ; ce qui a été fait depuis peu.

LE DEVIN DU CAIRE ET QUELQUES AUTRES

M. l'Ange Vento, le 2 Septembre 1613, racontait à *la Floride* (1), qu'au temps des Barricades (2), le marquis de Cavillat (envoyé par le Roi Henri III aux Indes Orientales pour solliciter sous main les gouverneurs portugais de reconnaître don Antonio qui vivait encore pour lors) se trouva au Grand Caire, où il était allé pour se servir de l'occasion des navires de Marseille qui s'y en allaient et de là se rendre en Constantinople sur les galères qui portent le tribut, afin d'avoir du Grand Seigneur le passeport nécessaire pour passer à Ormuz.

Etant au dit lieu du Caire, attendant le départ des dites galères, il vit de pauvres Maures et autres du pays qui se mêlaient de donner la bonne fortune et prédire tout ce dont ils étaient enquis : ils se tiennent aux coins des rues et en font profession publique, tant cette superstition est en vogue en ce pays-là.

M. 1864 f. 295 (B.N. M. 661 f. 187).

(1) Propriété appartenant au futur Garde des Sceaux Guillaume du Vair.

(2) Cf Jules Gassot, sommaire mémorial : « Les bourgeois et citoyens de la ville ..., eurent adresse à M. de Guise... qui leur donna l'invention de faire des barricades contre lesdits gens de guerre ... c'est qu'ils remplissaient des tonneaux de terre, de pierres... et les disposaient par les rues... Ce qui advint le jeudi matin, 12me jour de mai 1588, que l'on a depuis appelé la journée des Barricades... ».

Il lui prit fantaisie par forme de passe-temps d'envoyer quérir un des dits devineurs pour s'enquérir de l'état de la France. On lui amena le plus célèbre de ce métier qui vint fort pauvrement habillé de toile, avec un livret déchiré sous son bras et un coffinet plein de sable.

Il s'assit à terre les pieds croisés, ayant son sable entre les jambes dans le dit coffinet. Et présenta au Marquis une longue plume de roseau dont ils se servent pour écrire en ces pays-là, lui disant qu'il parlât à la dite plume si bellement que personne ne l'entendît. Lors le dit Marquis dit sur la dite plume qu'il désirait des nouvelles de l'état de la France et incontinent le révéla au dit sieur Vento là présent pour voir si le compagnon devinerait. En même temps ce devineux écrivit quelques caractères sur le dit sable puis les effaça. Après il feuilletait le dit livre qui était tout plein de caractères et incontinent récrivait sur son sable puis tournait effacer la dite écriture sur ledit sable ; et réitéra souvent la lecture dudit livre et écriture sur le dit sable.

Finalement, il fit entendre au dit Marquis par le truchement là présent qu'en France il y avait de grandes levées d'armes, qu'il y avait un Grand au mitan d'une grande armée, contre lequel s'était rebellé un autre Grand (qui avait une grande balafre à la joue droite) avec de grands appuis et de grandes forces, mais que ce Balafré serait bientôt vaincu et exterminé par le premier Grand, de qui il ne pouvait exprimer le nom à cause de l'incompatibilité des prononciations orientale et française. Mais il marquait qu'y avait des *r* en son nom, grommelant *ri ri* en son langage pour dire Henri.

Peu de temps après, le dit Marquis arriva en Constantinople où il trouva des lettres du Roi chez l'Ambassadeur, par lesquelles on lui révoquait sa commission et lui mandait-on qu'il fallait penser en France à remédier aux affaires de l'état pour les désordres de la Ligue et Barricades et non songer à celles de ses voisins. De sorte qu'au lieu de rechercher son passeport, il songea à retourner en France. Et ainsi le dit sieur Vento perdit cette belle occasion de pénétrer jusqu'au fond des Indes avec le dit Marquis qui y allait avec le vicomte de Saviny son beau-frère, un autre seigneur et deux gentilshommes suivants et faisait état de prendre le dit Vento avec un sien homme.

Quelque temps après, un navire de Portugais Indiens, qui venait en course sur les Turcs vers la Mer Rouge fut pris et 12 ou 15 des principaux hommes

furent menés prisonniers au Grand Seigneur. On les fit passer par le Caire où le dit Vento eut permission de les voir et de les traiter. Et s'enquit d'eux s'il y avait apparence que les gouverneurs portugais persistassent en la fidélité envers le Roi d'Espagne, puisque leur nation était si naturellement ennemie de l'Espagnol. Ils répondirent que cette fidélité ne pouvait manquer de dure (3) parce qu'il n'y avait aucun prince chrétien qui eut assez de moyens pour les maintenir et récompenser si facilement comme faisait l'Espagnol avec la commodité du commerce des Indes Occidentales. Ajoutant que l'Espagnol avait gagné, à force de présents et de grands appointements, tous les ministres portugais, usant de ces termes que le Roi leur avait fait «*notas mercedes* », et qu'il n'y avait aucun autre Roi chrétien qui en pût jamais tant faire.

GEL SUR LA BALTIQUE

Juin 1632

Le sieur baron de Waltpurg et le sieur de Holtz qui l'accompagnait racontèrent le 17 juin 1632 à Belgentier :

Qu'ils avaient vu plusieurs fois cette mer gelée jusqu'à plus de quatre lieues d'Allemagne loin de ses bords.

Que les hommes qui se trouvent lors en campagne, principalement ceux qui vont à cheval, sont souvent surpris du froid jusqu'à être tout gelés et que lorsqu'un de leurs membres commence à geler, il s'échauffe d'une telle façon qu'il semble que le feu y soit. Et en même temps leur prend un assoupissement qui les tue quasi insensiblement s'ils se laissent endormir tout à fait et s'ils ne pratiquent les remèdes accoutumés en ce pays-là : qui sont de jeter dans l'eau bien froide ces hommes ainsi gelés pour répercuter au-dedans cette chaleur mortifiante qui se jette au-dehors ; car si on les approche du feu ou des lieux chauds, on les achève de tuer incontinent.

Que bien souvent les bouts des oreilles, le bout du nez, les bouts des doigts et des orteils leur tombent si, lorsqu'ils commencent à se geler, ils se vont présenter

M. 1821 f. 356 (B.N. M. 661 f. 189).

(3) Cette prédiction fut confirmée par les événements. Malgré les efforts du prétendant don Antonio, le Portugal resta sous la domination espagnole de 1580 à 1641

au feu ou dans les poêles et que plusieurs, en se pensant moucher, ont emporté dans le mouchoir le bout de leur nez. Pour à quoi obvier, sitôt qu'ils sentent venir de la chaleur extraordinaire en ces parties-là, ils sont contraints de prendre de la neige et de la glace et en couvrir le bout de leur nez, le bout des oreilles et autres endroits que le froid excessif et par conséquent le chaud extraordinaire qui vient à sa suite peuvent avoir gagnés. Ce qui fait que les paysans qui ont besoin d'aller en campagne en ce temps-là, pour se munir contre les dangers remplissent leurs souliers de neige et les couvrent de glace autant comme ils en peuvent attacher qui ne les incommode point trop ; et, lorsqu'ils ont mis leurs pieds dedans, ils ne craignent aucunement le froid durant toute la journée. Et tiennent comme cela de la neige aux mains tant qu'ils peuvent et l'appliquent souvent au bout de leur nez et de leurs oreilles.

Que les animaux et particulièrement les oiseaux de plusieurs espèces, entr'autres les arondelles du pays ont cette prévoyance, quand ils sentent venir le froid, de s'en aller plonger bien avant dans les étangs et dans le fond du bourbier qui y peut être, où ils demeurent enveloppés et engourdis durant tout l'hiver, ayant quelquefois dessus eux de la glace d'une grande épaisseur, et se trouvent même quelquefois incorporés dans l'épaisseur de la glace sans que cela les tue et sans qu'ils aient besoin de manger durant tout ce temps-là ni d'autre aliment que celui que leur peut fournir l'humidité de l'eau ou du bourbier qui les environne.

Que dans les grands étangs et principalement dans ceux qui ont un grand fond d'eau, quelque industrie que puissent apporter les pêcheurs, tandis qu'ils ne sont point gelés, on ne saurait trouver moyen de pêcher les plus gros poissons. Mais que, quand l'étang est gelé, il leur est fort facile de prendre tout ce qu'ils veulent, en faisant des trous dans la glace en divers endroits de l'étang et en distance proportionnée à la longueur de certains bâtons ou perches qu'ils fourrent dedans et font nager par dessous la glace, en reprenant les bouts aux autres trous qu'ils ont faits : car, ils attachent des filets à ces perches, dont les plombs les font descendre jusqu'au fond de l'étang ou bien si avant dans l'eau qu'il suffit pour attraper grande quantité de poissons et des plus gros qui accourent volontiers aux ouvertures de ces trous de la glace aussitôt qu'ils les voient paraître. Et de fait, c'est lors que se font les grandes pêches pour la provision de toute l'année. Et souvent leurs filets apportent non

seulement du poisson, principalement quand ils raclent le fond de l'étang, mais prennent encore avec la boue du fond plusieurs oiseaux engourdis et, particulièrement plus, les arondelles qui perdent facilement leur engourdissement quand on les apporte dans des poêles ou qu'on les approche du feu et se mettent bientôt à voler dans la chambre et en campagne si on leur ouvre les fenêtres, mais elles ne tardent pas de mourir si le froid est grand.

Qu'il y a certain endroit, dans la Prusse, environné de marais quasi de toutes parts où se retire en sûreté grand nombre de bêtes fauves et surtout de cette espèce qu'on appelle *Elans* ou autrement *la Grand Bête* et que les Latins nommaient *Alces ;* lesquels tombent de haut mal une fois le jour, et néanmoins leurs cornes et leurs paturons servent à faire des bagues et gobelets pour garantir du haut mal les hommes qui y sont sujets. Personne n'oserait les aller chasser dan ces marais sans expresse permission du Prince. Et s'y en trouva un jour une femelle, laquelle ayant traversé une rivière assez grande entra dans la maison d'un paysan, menant après elle son petit veau (ainsi appelle-t-on en ce pays-là ces animaux quand ils sont jeunes) lequel veau avait le pied gauche de derrière tout blanc ; qui fût cause que le prince le voulut avoir et le fit nourrir et apprivoiser en sa cour, où il a vécu longues années fort domestique.

Ils disent de plus qu'ils ont en ce pays-là des pommes si dures que les enfants se cassent les dents quand ils veulent mordre dessus et qu'elles leur glissent sous la dent en sorte qu'il y a peine d'y mordre mais que pourtant ils ont grande peine à les conserver durant les grandes gelées, d'autant que les caves sont trop humides pour cela et les poêles trop chauds.

Que pour conserver des herbes potagères et particulièrement des choux ils sont contraints de les mettre dans des tonneaux et de les faire hacher assez menu et d'y mêler certaine proportion de sel pour les empêcher de se corrompre et les défendre de la gelée excessive. Mais ils acquièrent une certaine aigreur qui leur altère grandement le goût et ne laissent pas pourtant d'être agréables et de bonne saveur.

Qu'ils ont force pins et sapins d'extraordinaire grandeur et grosseur, mais qu'ils ne peuvent pas conserver seulement du romarin qu'il ne le faille enfermer dans les caves tout l'hiver.

LES PEUPLES DE L'OR

1633

Il y a des Noirs qui viennent du fond de l'Afrique d'où ils apportent de la terre d'or pour la monnaie, parmi quoi ils apportent souvent de petites figures d'or et d'argent (en ayant vu une d'or d'un Jupiter qui fut vendue au titre de la monnaie où il s'en apporte souvent). Le sieur Magi (1) dit qu'ils viennent du pays *Acrouri,* où les peuples se nomment d'*Acrouri* et le pays *Acrou,* qui sont entre l'Ethiopie et le Maroc et viennent bien riches. (L'or croît quelquefois à dix pour l'un quand ils manquent de venir une année).

Ils ne se servent en leur pays d'aucune autre monnaie que de petites conches blanches qui viennent du Moka et de petits limaçons rouges de la Mer Rouge : qu'on leur débite, au Caire, à raison de 70 piastres la mesure de l'ardeb (ou *artaba*) des petites blanches (dont on se sert aussi pour le fard des dames) et à raison de six piastres l'ardeb des limaçons rouges. Du retrait de leur or ils achètent aussi au Caire des étoffes de soie d'Italie, des coraux, papiers, plomb, étain, cuivre, argent vif jusqu'à cinq ou six cent mille écus par caravane. (Ils apportent aussi des dents d'éléphants, plumes d'autruches et cheminent quatre mois en leur caravane).

Ils recouvrent l'or des peuples barbares qui viennent faire leur troc sans parler, mettant un petit morceau de poudre d'or sur un papier ou dans une écuelle, puis se retirent confidemment pour donner courage aux marchands de s'approcher. Lesquels mettent auprès de l'or la marchandise qu'ils veulent troquer pour l'or et puis se retirent. Et lors, les barbares revenant, s'ils trouvent le troc fait à leur grè, laissent leur or et prennent et emportent seulement la marchandise. Sinon, ils diminuent leur or et laissent le tout jusqu'à ce que étant d'accord, chacun prend ce qui revient à son compte. A quoi les *Acrouri* contribuent tant de bonne foi de leur part non seulement envers ces barbares mais avec ceux du Caire que, trente et quarante ans après leur avoir confié de la marchandise, les marchands étant morts en voyage, leurs enfants ont apporté le retrait avec un très bon compte au Caire sur les recours de leurs pères et des chefs de caravane.

M. 1864 f. 225 (B.N. M. 661 f. 221).

(1) « Le sieur Jean Magi de Marseille » fit un « séjour de vingt ans au grand Caire » (Peiresc, M. 1864 r. 250).

Ces barbares qui cherchent l'or dans une contrée des *Acrouri* vont la nuit à cheval avec plusieurs sagaies ou petites lances et courent le plus vite qu'ils peuvent pour se garantir des serpents. Et voyant au clair de lune et avantage de la rosée reluire le sable en quelques endroits y fichent leurs sagaies et se retirent en diligence, et puis le jour, y retournent impunément tandis que les serpents sont rentrés en leurs tanières et ramassent le sable et le lavent pour en séparer l'or au fond de la lavure.

Les *Mograbins* autres peuples de la Barbarie, de Tunis et Tripoli, font le même trafic et se joignent souvent à la même caravane. Les Abyssins apportent aussi bien souvent de l'or en poudre comme les *Acrouri*.

Les chevaliers *Acrouri* portent des sandales à la romaine ; D'autres peuples au-dessus du Saïs sur le Nil, nommés *Barbari* ou *Gens Barbara* (*Gens* en moresque signifie nation comme en latin) portent les mêmes sandales, de grands cheveux tout frippés comme on fait à cette heure en France, mais ils ne couvrent point leur tête et pour éviter la calvitie, ils les engraissent et frisent. Et se disent de la race des Français. Dans les périples d'Arrien sont mentionnés des peuples nommés *Barbari* en ce même endroit à peu près.

Les trocs ou échanges et marchés qui se font entre les Indiens sans parler, en maniant seulement les doigts de la main du marchand et touchant diverses onces des doigts pour signifier diverses dizaines ou centaine de piastres ou autres espèces de monnaie...

ISLAM

1633

Le Père Gilles de Loches capucin, que nous avons gouverné à Aix le 25 juillet et traité le lendemain avec M. Valois nous a dit qu'entre les Turcs c'est une espèce d'injure que de dire Turc à un autre parce que la plupart des officiers et gouverneurs sont enfants de chrétiens et sont fort mal zélés à leur religion, n'en ayant quasi point (1). Les Maures sont beaucoup plus zélés et tiennent que les Turcs sont des impies et réfractaires et ne souffriraient pas qu'un chrétien entrât en leurs mosquées, comme font les Turcs en Constantinople hors celle de Sainte Sophie. Il dit qu'un chef de village en la Syrie le rencontrant aux champs le voulut loger, lui laver les pieds, le presser de visiter un ami malade de paralysie, croyant qu'il le guérirait s'il priait Dieu pour lui, et enfin lui dit qu'il

---

M. 1864 f. 259.

(1) Il s'agit en réalité de renégats « on trouve des renégats partout dans l'Empire turc et à tous les degrés des hiérarchies, sociale et politique ». (Roland Mousnier. *Opuscitatum*, p. 453).

fallait qu'il répondît de son âme et qu'il voulait être instruit de lui. Mais il différa pour n'interrompre son voyage d'Alep et lui promit d'envoyer d'autres des siens ; ce qu'il n'accepta pas. Allant visiter ce malade, le *muphti* du lieu y vint et au lieu de l'affronter lui fit mille honnêtetés et voulut ouïr ses remontrances, disant qu'il en voulait faire son profit.

Au grand Caire, un astrologue turc entretenu aux dépens du Grand Seigneur a bien osé dire que l'empire turquesque devait finir dans deux ans et que les Français et Abyssins joints ensemble le devaient ruiner.

Le collège du Caire a 80 mille lires... (?)... de rente, de fondation ancienne des soldaux, y ayant huit mille écoliers entretenus aux dépens du collège outre les professeurs. Mais il n'est pas permis aux chrétiens d'entrer là non plus qu'aux mosquées.

Dans le Caire tous les Juifs sont contraints d'habiter en une même contrée qui n'est pas éloignée de celle des Français. Il y en a de trois sortes : à savoir ceux qui adorent la Colombe (ce sont les Samaritains) qui n'excèdent jamais le nombre de neuf personnes (le Père Gilles dit qu'il n'y a pas douze familles de Samaritains en tout le Levant) ; les Juifs ordinaires qui sont en grand nombre ; et les autres qu'ils appellent Carrains (les Carrains ont plus de soixante synagogues au Caire et ne tiennent que le Pentateuque seul). Chacune desquelles a sa synagogue à part dans la même contrée ; et encore dans le Caire Vieux, ils ont des synagogues au quartier ou village nommé Bezetin (*sic*), où c'est qu'ils enterrent leurs morts. Le cimetière est tout contre le lieu de Bezetin.

Tous les Juifs n'ont point de métier. Ils sont tous ou censals ou changeurs ou marchands d'étoffe, y ayant peu d'autres marchands.

Le cimetière des Turcs (2) est grand comme Marseille et y a de fort belles sépultures enrichies de colonnes et fabriques de fort belle architecture, où ils n'osent pas représenter des figures humaines. Mais ils font un pilastre carré sur lequel ils mettent, comme une écuelle renversée pour représenter le crâne de la tête sur laquelle ils font peindre un panache d'Airon (sic) pour désigner les femmes et un panache pour les hommes et parfois, y mettent un turban.

(2) Peiresc parle vraisemblablement du cimetière d'Eyoub à Constantinople ou du grand cimetière de Scutari.

YOURI

PAUL ELUARD

Il était semblable à cette eau de pluie
qui court à la surface de la mer
la fait changer de visage et d'habits
et gagne les terres les plus amères

Les filles de la moisson la reçoivent
bras ouverts joue tendue comme une amie
les hommes renversent la tête et boivent
à même le ciel la fraîcheur de la pluie

Il était semblable au soleil rieur
qui lorsque s'ouvrent la lèvre et la fleur
que l'herbe fume et que l'arbre s'ébroue
en sifflotant s'en revient parmi nous

Les hommes l'écoutent émerveillés
l'enfant répète son nom à l'école
Comme des papillons leurs yeux s'envolent
et sur le monde en fleurs vont se poser

Il était semblable aux mots qu'il aimait
à l'air à l'eau au sable au bois au pain
Quand on disait impossible ou jamais
tranquillement il répondait demain.

METAMORPHOSES

Quand un poète meurt il se mêle à la terre
comme chacun s'y mêle à son dernier voyage
le poète pourtant le fait à sa manière
et choisit librement son suprême visage

Il se change en maison en rue en quai en pont
qu'on baptise parfois par hasard de son nom
d'autres fois il se fait arbre fleur ou nuage
joie sel couleur lumière ou vague sur la plage

Ceux qui les ont aimés savent les reconnaître
un rayon de soleil est pour eux un sourire
une fleur un regard une branche peut être
une main qui se tend et l'ombre un souvenir

Un détail saugrenu un hasard les trahissent
n'avez-vous pas compris par quel curieux caprice
un peu d'écume un jour remonte le courant
ou pourquoi cette feuille erre contre le vent

Ils demeurent ainsi déguisés parmi nous
ils fleurissent les champs et pleuvent sur la ville
Ils sont les douces fées de nos temps difficiles
la planche sur la mer le feu parmi les loups

Soyez donc attentifs voyez autour de vous
vous serez le témoin de ces métamorphoses
et vous saurez pourquoi on voit pousser des roses
dans les endroits perdus saignant sur les cailloux

YOURI.

PHILIPPE JONES

DIALOGUE POUR UNE VILLE DÉTRUITE

à Ossip Zadkine

Les oiseaux quittèrent la ville
bien avant le massacre
et ce fut le règne de la pierre éclatée.

●

Entre les draps de l'aube, les mains ne cherchent plus le corps d'une amie. Les foyers sont exsangues, le ciel voit passer des vautours et l'acier vient rompre les digues de la haine. La ville a perdu connaissance, ses artères ne battent plus selon l'humeur de ses enfants. Deuil et cendre, l'homme est bafoué dans son cœur. Ceux qui restent, se demandent pourquoi cette mort fut avare.

●

Puis vint le temps des égoutiers,
la nuit des rats aveugles,
les heures de la boue scandées de bottes noires.

●

Les routes du matin sont trouées de fusillades, l'angoisse étrangle les chemins du soir. Partout le silence imposé, le silence qui ronge, et seul le cri sec des potences partage l'homme du troupeau. L'espoir est une fleur toujours plus souterraine. Une femme se penche, veuve, sur un miroir éteint où sa vie se dilue, et l'orphelin ressent la grande peur du vide.

●

L'espoir a déchiré sa gangue,
il se dresse et le grain
s'est remis à germer; tous les chantiers s'éveillent.

●

Lentement le soleil a renversé la nuit dans des traînées de sang. Une femme nouvelle naît à sa lumière. Un court instant, le monde a oscillé du silence incrédule au grand vent de la joie. L'homme s'est redressé sur une ville morte, ses bras tracent déjà des signes de plein air. Et, sur le tronc rabougri du passé, toute blessure se ferme et se noue; des bourgeons vont éclore.

●

Une femme portant son ventre
comme une arche de foi
s'avance, et digne et droite elle enfante le jour.

PHILIPPE JONES.

JEAN MARKALE

LA POÉSIE DE DYLAN THOMAS

A peu près inconnu en France sinon par quelques anthologies, Dylan Thomas était considéré en Grande-Bretagne comme l'un des hérault les plus puissants et les plus originaux de la nouvelle génération poétique, et cela en dépit d'une certaine obscurité peu propice à la diffusion de ses œuvres. Un poète n'apporte généralement que lui-même et moins que tout autre, Dylan Thomas n'était l'homme des compromis. Il tenait à la fois à sauvegarder son indépendance dans la société et cette sorte de solitude intellectuelle qui était chez lui moins une attitude qu'une profonde nécessité.

Celte de naissance — il était gallois — Thomas le demeure en poésie. Ses thèmes et ses techniques sont ceux d'un Celte et il n'a que peu de rapports avec la poésie dite « saxone ». Il n'a du saxon que la langue, et encore est-ce une langue personnelle aussi puissante et riche de mots et d'images que l'anglais littéraire moderne est pauvre et altéré par le voisinage du français. Mais deux cultures se confrontent en lui en parviennent à une synthèse complète qui est un épanouissement du langage poétique. La liberté qu'il se donne de forger des mots non pas nouveaux mais de sens augmenté, lui permet une aisance assez extraordinaire dans le maniement du verbe éclatant qui suggère et précise à la fois les arcanes les plus secrets d'une pensée délicate et égocentriste. C'est d'ailleurs pourquoi la traduction de ses poèmes en langue française pose des problèmes très complexes soit qu'on veuille repenser le contenu poétique dans une autre langue, soit qu'on s'en tienne à une traduction littérale nécessairement alourdie par les périphrases françaises. Ce défaut d'universalité, en quelque sorte, de la poésie de Dylan Thomas, s'il nuit à la diffusion de ses œuvres à l'étranger est cependant, pour une bonne part, une des causes de la plénitude de sa pensée.

Dylan Thomas a tout d'abord et naturellement subi les influences de l'époque, en l'occurence celles du surréalisme.

En Grande-Bretagne, le surréalisme n'a pas eu les mêmes répercussions qu'en France. Je dirai même qu'il est normal que le surréalisme ait trouvé outre-Manche un terrain tout différent de celui qui présida à sa naissance en France, du fait de la langue anglaise qui permet devantage les dislocations et les travaux de laboratoires. Terrain plus favorable, donc, mais aussi climat sensiblement différent. Le surréalisme ne resta pas longtemps surréalisme et sous diverses influences se mua bientôt en une multitude de petites écoles poétiques qui furent plus exactement des groupes centrés autour d'une revue. C'est ainsi qu'on s'orienta bientôt vers les domaines interdits par André Breton, c'est ainsi que naquirent les différents groupes apocalyptiques et néo-apocalyptiques. C'est dans cette atmosphère que parut en 1934 le premier recueil de Dylan Thomas, *Eighteen Poems* (Dix-huit poèmes).

Une œuvre de jeunesse n'est souvent qu'une esquisse de la grande ligne poétique que prétend suivre un poète. Ici, nous constatons au contraire que tout est déjà en place, que tout est défini en profondeur. Le langage est évidemment très marqué par le surréalisme, mais au lieu de donner libre cours à l'automatisme révélateur, Thomas préfère en quelque sorte se psychanalyser consciemment en une analyse serrée de la vie primitive. Explorer la vie primitive, pour Thomas, c'est surtout explorer la conscience de l'enfant, puis, en remontant plus loin le cours du temps, explorer la conscience ou ce qu'il croit être la conscience de l'embryon. Voilà le thème essentiel de Thomas, thème que nous retrouverons, sous des intensités diverses, dans chacun de ses ouvrages. Tous ses actes, toutes ses pensées sont dirigés vers les problèmes angoissants de la naissance et de la mort, faits semblables, selon lui, et dont le symbolisme se manifeste par les données conscientes de l'individu aux différents stades de sa vie.

Une telle expérience conduit de toute évidence à un certain oubli de l'homme présent, de l'homme du jour. Thomas est plutôt un homme de la nuit. Il découvre dans l'obscur toutes les tentations de l'homme, toutes ses mauvaises raisons, toutes ses tromperies. L'existence est en quelque sorte une gigantesque plaie qui va du déchirement de la vierge à la mort, en passant par le douloureux enfantement et les luttes et sursauts de la vie :

De la première fièvre de l'amour à la blessure, du tendre instant
à la vide minute des entrailles,
de l'ouverture au cisaillement des chairs...

Et l'homme de la nuit rêve. C'est au rêve révélateur de la connaissance, ou plutôt au cauchemar que Thomas demande la lumière sur ses origines et par là sur les origines de l'Homme :

J'ai rêvé ma genèse en sueur de sommeil, brisant
la coquille tournoyante, fort
comme un muscle moteur sur la drille, allant
à travers la vision et le nerf essentiel.
. . . . . .
J'ai rêvé ma genèse en sueur de mort...

Une telle inspiration n'est d'ailleurs pas sans danger. Mais le poète coupe court à toute critique. Ce n'est pas un homme de logique ; son illogisme ou plutôt son *analogisme*, il le puise à bonne source. Il n'oublie pas ses origines galloises et prend exemple sur les vieux bardes de son pays. Il sait que leur grande préoccupation fut d'explorer l'univers et d'essayer de l'expliquer à travers les arcanes compliqués de la science druidique. Mais si un barde comme Taliésin se lançait à l'assaut de l'univers tout entier, Thomas limite le monde à l'être humain et à travers l'être humain il découvre le grand univers taillé à la mesure de l'homme, c'est-à-dire démesuré :

La force qui à travers la fusion verte fait s'épanouir la fleur
Anime la verdeur de mon âge ; ce qui détruit les racines des
Et je suis muet pour dire à la rose abattue [*arbres me détruit.*
que ma jeunesse est courbée sous la même fièvre hivernale.

« Tout réside dans la chair », déclare-t-il encore, et ses investigations partent de cette étrange matière, se libèrent du contexte humain pour arriver dans les domaines plus étendus du cosmos dans lequel il semble se noyer avec volupté. C'est un univers biologique qu'il nous propose, un univers où le sang est un composé chimique avant d'irriguer les veines de l'homme, un univers où l'on assiste avec précision à l'élaboration de l'être à partir de la *larve* originelle :

Des membres à mesure de larve, éludé
hors de la chair plissée, transpercé
par tous les fers de l'herbe, métal
des soleils en fusion dans la nuit de l'homme.

Cette direction allait créer en lui une sorte de philosophie ou de cosmogonie obsédante. Son deuxième recueil, publié en 1936, au moment de l'Exposition du Surréalisme à Londres, *Twenty-Five Poems* (Vingt-cinq poèmes) porte à côté d'autres préoccupations, la marque de cette recherche généralisée en recherche sur l'origine des temps :

Quand nous étions étrangers aux mers guidées,
une lune faite à la main presque sainte dans un nuage.

les sages me dirent que les dieux du jardin
avaient accouché du bien et du mal sur un arbre d'orient
et quand la lune monta, il y eut du vent
noir comme la bête et plus pâle que la croix.

C'est à cette époque qu'Edith Sitwell écrivait : « L'ouvrage de ce jeune homme est d'une grande valeur, à la fois par le thème et par la structure, et la forme de nombreux poèmes est admirable. Les images ont une beauté poignante et émouvante. Je ne connais aucun poète de la jeune génération qui porte en lui autant de promesses et même une aussi grande perfection ». Et c'est également Herbert Read qui déclare, lors de la publication de *The Map of Love* (La carte de l'Amour) en 1939 : « Ces poèmes contiennent la plus absolue poésie qui ait été écrite à notre époque ».

Mais le grand ouvrage poétique de Dylan Thomas allait être *Deaths and Entrances* (Morts et envoûtements) qui parut en 1946. Le poète est alors en pleine possession de ses moyens. Il n'a pas abdiqué son génie propre qui est la recherche ardente du mystère de l'être. Mais cette recherche s'éclaire, devient plus *aérée,* le grand vent de la mer sur les collines du Pays de Galles débarrasse le vers de tout intellectualisme surfait ; la guerre et les spectacles navrants dont elle a été la cause ont enfin exercés une influence profonde et décisive sur la pensée poétique de Dylan Thomas. L'obscur est toujours présent mais il est animé d'une vie puissante qui barre la route à toute tentative d'épuisement. Le langage s'épure, non pas qu'il abandonne les images violentes et saisissantes mais parce que Thomas dose avec plus de soin les mots-clefs de ses vers. De la recherche bio-chimique nous évoluons vers une lente initiation, vers une religion secrète comme celle de ses ancêtres les bardes. La magie règne sur *Morts et Envoûtements,* on y trouve les rites les plus étranges comme les plus familiers et l'on s'aperçoit que ce qui obsède l'imagination est seulement une attention soutenue et dirigée vers les moindres gestes de la vie :

Une étrangère est venue
partager ma chambre en la maison vacillante
une fille folle comme les oiseaux.
Elle a verrouillé la nuit de la porte avec son bras de plume,
toute gênée dans son lit étroit...

Poésie de la nature avec le *Poème d'Octobre* :

Mon anniversaire commençait avec les oiseaux
d'eau et les oiseaux des arbres ailés, mon nom flottait
au-dessus des fermes et des chevaux blancs

et je m'élevai
dans un automne pluvieux...

le recueil fait à nouveau triompher avec éclat l'univers embryonnaire dans *Vision et Prière,* poème d'un souffle ardent et dont la technique est à elle seule leçon de poésie :

Qui
es-tu
toi qui es né
dans la chambre à côté
si éclatant pour moi
que je veux entendre le ventre
s'ouvrir et l'obscur s'ébranler
vers l'âme et l'enfant tomber
derrière le mur, fragile comme un os de roitelet ?

Mais la poésie de Dylan Thomas ne s'est pas seulement exprimée en vers. La poésie gronde sourdement dans le recueil d'esquisses qu'est le *Portrait of the Artist as a young dog* (Portrait de l'artiste en jeune chien) et qui est actuellement la seule œuvre complète de Thomas à avoir été publiée en français (1). Ces récits sont en fait des souvenirs d'enfance de l'auteur. On y perçoit l'atmosphère quelque peu étrange des villes du Pays de Galles avec leurs légendes latentes et aussi leur sordidité. La peinture des bouges des ports est d'un relief assez saisissant et l'humour n'est pas non plus exclu de ces pages d'esquisses mi-poétiques, mi-fantaisistes.

Quoiqu'il en soit, l'œuvre de Dylan Thomas est riche d'enseignements de toutes sortes et de poésie à l'état pur. L'auteur de *Deaths and Entrances* fut et demeure, en dépit de sa mort prématurée, un artiste au sens noble du mot. C'est un de ceux qu'on ne peut oublier tant leur visage est profond, tant leur poésie est puisée aux sources naturelles de l'être. C'est un de ceux qui vivent et vivront encore longtemps au fond de leurs poèmes.

JEAN MARKALE.

(1) Aux Editions de Minuit.

POÈMES

CETTE FORCE QUI FAIT...

Cette force qui fait la verte fusée la fleur s'épanouir
Elle m'anime aussi en la verdeur de l'âge ; et ce qui
[frappe à mort la racine des arbres
Est ce qui me détruit.
Je suis muet pour dire à la rose battue
Que la fièvre d'hiver courbe aussi ma jeunesse.

La force qui fait l'eau percer le cœur des roches
Pousse en moi le sang rouge, ce qui va desséchant les
[ruisseaux musiciens

De cire fait le fleuve de ma vie,
Je suis sans voix pour dire à voix basse à mes veines
Comment aux sources de montagne vient s'abreuver la
[même bouche.

La main qui crée un tourbillon dans une mare
Fait frémir les sables mouvants ; et ce qui encorde le
[souffle du vent
Tend à craquer ma voile, mon linceul,
Et je suis sans voix pour dire au pendu
Que de l'argile de mon corps on extrait la chaux du
[bourreau.

Comme des sangsues à même la source les lèvres du
[temps,
L'amour suppure goutte à goutte, mais le sang qu'il a
[répandu
Sera le baume de ses plaies.
Je suis muet pour dire au vent comment le temps
A cloué le ciel à tous petits coups autour des étoiles.

Je suis muet pour dire aux tombeaux des amants
Comment contre mes draps le même ver se tord.

(Dix-huit poèmes).

AU COMMENCEMENT

Au commencement était l'étoile à trois branches,
Unique sourire de lumière sur la face du vide,
Unique rameau d'os cherchant dans l'air racine,
Substance rayonnante qui avait pour moelle le premier
[soleil
Et, chiffres embrasés tout autour de l'espace,
Ciel et enfer mêlés en poursuivant leur orbe.

Au commencement était la pâle signature,
La signature en trois syllabes, la signature étoilée
[comme le sourire;
Et ensuite elle vint s'imprimer sur les eaux,
Et elle frappa la lune à son effigie,
Et le sang qui devait ruisseler sur l'arbre de la Croix et
[le Graal,
Le sang toucha les premiers nuages et de son signe les
[marqua.

Au commencement était le feu ascendant,
Dont une seule étincelle suffit à déchaîner les tempêtes,
Une étincelle aux trois yeux rouges, une étincelle d'une
[netteté de fleur;

La vie monta et déferla des mers houleuses,
Eclata entre les racines, aspira de la terre et des roches
Les secrets élixirs qui font l'herbe pousser.

Au commencement était le Verbe, le Verbe
Qui, jailli des solides assises de la lumière,
Infusa l'esprit à toutes les lettres du vide;

Et des assises éthérées du souffle divin
Jaillit le Verbe, faisant pénétrer au cœur du monde
Les signes premiers de la naissance et de la mort.

Au commencement était le secret cerveau,
Le cerveau qui passa en fusion dans la pensée en
[constituant la cellule,

Avant que la poix primitive ne se soit forgée en soleil,
Avant que n'aient battu les veines dans le corps comme
[dans un van,
Avant que le sang fusant n'ait dispersé aux vents de
[lumière
L'homme dont la côte fut l'originel amour.

(Dix-huit poèmes).

LA OU JADIS...

Là où jadis sur les navettes de ma vie se tissèrent les
[eaux de ta face
Voici que souffle ton fantôme, le vent de la sécheresse,
Et que chavirent les yeux des morts;
Là où jadis à travers ta banquise affleuraient les
[chevelures des divinités de la mer
S'enfonce au cœur du sel, des racines et du frai le vent
[de la sécheresse.

Là où jadis de tes nœuds verts se confondaient les
[épissures
Avec la corde obéissant à la marée, là se démène
Vert lui aussi, le dénoueur,
Avec ses ciseaux bien huilés, son glaive nu contre lui,
Prêt à trancher les ruisseaux à leur source
Et à faire tomber les fruits lourds de rosée.

Avec une régularité de métronome tes marées
Se brisent invisibles sur les lits nuptiaux des algues;
Restent au sec les algues de l'amour;
Là vont en ronde autour de tes pierres les ombres
D'enfants qui d'une voix de gorge se lamentent
Face à la mer porteuse de dauphins.

Même sèches comme la dalle du tombeau, elles ne se
Tes étincelantes paupières *[fermeront pas*
Tant que se poursuivra sur la terre et dans le ciel la
[solennelle magie;
Il y aura des coraux dans ton lit
Et des serpents dans tes marées
Jusqu'à ce que meurent
Toutes nos croyances en la mer.

(Dix-huit poèmes).

SI LES LANTERNES RAYONNAIENT...

Si les lanternes rayonnaient, la sainte face,
Prise dans l'octogone d'insolite lumière,
Se mettrait à pâlir, et tout enfant de l'amour
A deux fois y regarderait avant de déchoir de la grâce.
Les traits dans l'ombre intime de la face
Sont faits de chair, mais qu'un faux jour survienne
Se fanent les couleurs de ses lèvres et tombent,
Surgit d'entre les bandelettes l'antique sein de la momie.

On m'a bien dit de raisonner avec le cœur,
Mais le cœur est comme la tête incapable de me guider;
On m'a bien dit de raisonner avec le pouls,
Et de changer quand il bat vite le rythme même de mes [actes
Afin que sol et toit soient au même niveau,
C'est pourquoi je hâte le pas, bravant le temps, ce [paisible monsieur
Dont la barbe ondule au vent égyptien.

On m'en a conté pendant des années
Mais en tant d'années pourtant quelque chose aurait [dû changer.

En jouant au parc j'ai lancé la balle
Qui n'est pas encore retombée au sol.

(Vingt-cinq poèmes).

CE PAIN QUE JE ROMPS...

Ce pain que je romps fut jadis l'avoine,
Et ce vin jadis sur l'arbre étranger
Plongeait en son fruit.
L'homme dans le jour, le vent dans la nuit
Ont couché l'épi, ont mis en lambeaux la joie du raisin.

Jadis en ce vent le sang de l'été
Battait dans la chair qui vêtait ce vin,
Jadis en ce pain l'avoine était folle
De joie dans le vent;
Mais l'homme a depuis brisé le soleil et halé le vent
[pour qu'il touche terre.

La chair que tu romps, ce sang que tu perds
Ne sont plus que ruine au fil de tes veines.
Ils furent avoine, ils furent raisin
Jaillis de la souche, des sèves des sens
Mon vin que tu bois, mon pain que tu brises.

(Vingt-cinq poèmes).

Y eut-il un temps où les danseurs pouvaient avec leurs
[violons
En des rondes d'enfants apaiser leurs chagrins ?
Il y eut le temps où ils pleurèrent sur des livres
Mais le temps a pondu ses larves sur leur route.
Sous la voûte du ciel les voici en danger.
Ce que jamais on ne saura est le plus sûr en cette vie.
Sous les signes du ciel ceux qui n'ont pas de bras
Ont les mains les plus pures; et de même que seul le
[fantôme sans cœur
Est le seul être invulnérable, ainsi l'aveugle
Est-il celui qui voit le mieux.

(Vingt-cinq poèmes).

GIS IMMOBILE, APAISE-TOI...

Gis immobile, apaise-toi dans le sommeil, toi que
[tourmente cette plaie
Qui brûle et s'irradie à ta gorge. Toute la nuit, voguant
Sur la silencieuse mer, nous entendîmes
Sous son linge de sel le bruit de cette plaie.

Nous tremblions d'écouter sous la lune ce bruit de la
Coulant comme du sang de la criante plaie, *[mer*
Et quand se déchira le drap de sel en flots de chants
De tous les noyés nagèrent les voix sur le vent.

Fais-toi un passage à travers l'eau morte, et mets à la
De ton navire errant ouvre au vent les sabords *[voile,*
Pour mon voyage qui commence aux limites de ma
[blessure.
Nous entendîmes le chant de la mer, nous vîmes parler
[le linge de sel :
Gis immobile, apaise-toi dans le sommeil, cache ta
[bouche dans ta gorge,
Ou bien nous devrons obéir et parmi les noyés avec toi
[chevaucher.

(Morts et initiations).

DYLAN THOMAS.
(Traduction de JEAN MARKALE et L.-G. GROS).

JEAN LAUDE

NOTES SUR LA POÉSIE DE PAUL ELUARD*

Eluard n'a jamais cessé de témoigner la plus grande méfiance à l'égard du langage : la poésie, considérait-il, est toute entière contenue dans la vie. Si on sait la reconnaître, elle est la vie elle-même ou, plus exactement, elle est la conscience des ressorts secrets qui animent la vie ; « *Elle est aussi bien dans l'œuvre de Sade, de Marx ou de Picasso que dans celle de Rimbaud, de Lautréamont ou de Freud. Elle est dans l'invention de la radio, dans l'exploit du Tchéliouskine, dans la révolution des Asturies, dans les grèves de France et de Belgique* » (L'évidence poétique). Curieusement, surréalistes et marxistes rêvent du temps où la poésie ne sera plus écrite : on reconnaît ici, à la source, la pensée de Hegel concernant la fin de l'histoire. Mais en même temps, Paul Eluard fait, dans son œuvre écrite, une confiance presqu'illimitée au langage : « *parler pour parler est la forme de délivrance* », écrit-il après Novalis. Il regarde les mots et les fait tourner devant lui, il leur demande de réfracter le monde et aussi de le créer. Lorsqu'il a réussi à lever l'interdit qui pesait sur certains d'entre eux, il part à leur suite vers de nouvelles découvertes. Il demande à la poésie d'agir sur le monde et de révéler le monde. Elle ne se limite pas aux mots et à leur agencement, mais ce sont les mots qui deviennent les agents de son pouvoir. Un tel paradoxe vaut qu'on s'y arrête. Il n'est pas le moindre qui s'observe aujourd'hui dans les Lettres.

Nous sentons bien qu'il y a dans l'effort de la littérature depuis les Romantiques tout un courant visant à réduire, sinon à supprimer, la distance qui sépare l'homme du monde qui l'entoure. Cette distance était la distance minimum grâce à laquelle il était possible de maintenir dans le champ du regard

(*) Ces pages font partie d'une étude plus complète, à paraître ultérieurement en volume.

une réalité évaluée seulement par ses modifications et ses dimensions externes, immédiatement perceptibles. De ce point de vue, l'Encyclopédie de Diderot peut prétendre établir le bilan de toutes les connaissances humaines mises à jour : elle devait rester unique en son genre, la première et la dernière, elle marque une étape décisive de l'anthropologie. Après elle, un mouvement peut se préciser aussi bien dans les sciences que dans la philosophie, dans les lettres que dans les arts : il tend à montrer de plus en plus l'importance de facteurs dont le rôle jusqu'alors avait été imprévisible, faute de pouvoir être évalué avec précision. La physique et la chimie, la biologie et la physiologie, la sociologie et la psychologie nous habituent peu à peu à une pensée hardie mais sévère : nous ne connaissions encore du monde que ses apparences, les lois que nous avions formulées ne sont pas définitives, au reste elles ne décrivent que des mouvements primaires. Le réel, apprenions-nous dans tous les domaines, est soumis à des déterminations que le premier examen ne rend pas sensibles. Pour l'approcher ou le décrire, il devenait nécessaire de transformer nos modes d'analyse ou d'en créer de nouveaux. Nos techniques de réflexion durent être adaptées aux exigences d'une expérimentation systématique : les forces que l'on découvrait chaque jour se dérobait aux méthodes traditionnelles de la logique. Plus précisément alors on prit conscience qu'il pouvait y avoir une multiplicité de logiques et que plusieurs systèmes contradictoires pouvaient non seulement coexister mais aussi être utilisés simultanément. Le champ du rationnel parut alors être plus étendu qu'on ne l'avait imaginé. Il fallut bien enquêter plus profondément et se rapprocher de l'objet de l'enquête : car déjà il ne s'agissait plus de demander une réponse à des questions que nous avions préalablement posées, mais de demander de nouvelles questions, ou du moins de les susciter.

Paradoxalement, alors que le XIX^e^ siècle se penche dans ses laboratoires sur les instruments de plus en plus précis qu'il crée, alors qu'il ne doute pas que la Science résoudra un jour tous les problèmes, le mouvement occultiste qui accompagna le rationalisme au XVIII^e^ siècle (1) reçoit un regain de faveur. Ce n'est toutefois qu'un paradoxe apparent : les découvertes de la science ébranlaient une à une les conquêtes difficilement établies par les siècles précédents.

---

(1) *On voit, en somme se répandre, et presque se vulgariser, au XVIII^e^ siècle, toutes les variétés normales ou dégénérescentes qu'engendre le désir d'en savoir plus qu'on ne peut savoir. Les adeptes se multiplient; l'initié foisonne; le charlatan abonde. Le rôle social et politique de l'occulte devient immense.*

Jamais la crédulité et le scepticisme n'ont été associés et comme indistinctement répartis sur le genre humain, plus qu'ils ne furent alors. La Symbolique qui déchiffre l'univers comme un texte hiéroglyphique; l'Herméneutique qui donne des Ecritures une interprétation plus profonde que la lettre; la Théosophie, qui attend et reçoit communément d'une lumière immédiate; et plus hardies encore, plus inquiétantes dans leurs ambitions et dans leurs procédés opératoires, la Magie, l'Alchimie, la Divination par les astres, par les songes, par l'évocation, coexistent

Parce qu'on n'avait encore conçu la raison que d'une façon qui apparut étroite, on cria à la faillite de la raison. L'homme se trouvait soudain, comme aux premiers temps du monde, placé face à face avec l'inconnu. Il n'est donc rien d'étonnant à ce que le poète ou le philosophe se sentissent brusquement désemparés (dans un univers dont l'aspect extérieur changait rapidement et qui reculait ses limites) désarmés (dans une société où la condition humaine s'est profondément modifiée en quelques années). « *C'est avec le romantisme,* dit J. Paulhan, *que tout change; voici le poète soudain séparé, privé d'échange et de communion, suspect, peu s'en faut maudit. Le grand thème des lettres devient tantôt le sentiment et tantôt la réflexion de la solitude* » (Un embarras de langage en 1817). Dès lors ils éprouvèrent le désir et le besoin de s'appuyer sur des fondations plus fermes et peut-être éternelles: si l'on revient alors à la nature, c'est autant parce qu'on la suppose bonne que parce qu'on la juge fondée dans l'absolu. Mais ces poètes et ces artistes et ces philosophes ne purent résister dans leur solitude, et peut-être pour justifier leur solitude, à la tentation d'étendre leur vision. Or c'est à s'être placées devant la nature pour y trouver une consolation ou un apaisement que l'angoisse ou l'inquiétude se sont manifestées plus durement. « *Et la nature est là qui t'invite et qui t'aime* », mais l'homme se trouve devant la nature plus seul qu'il ne le fut jamais. De leur côté les romantiques allemands et principalement ceux qui suivirent les cours de Schlegel et du jeune Fichte, s'ils voient dans la nature une solution, c'est une solution qui pose plus de problèmes qu'elle n'en résout et qui, d'autre part, exige de tout l'individu une participation complète. Tout ne se passe plus bientôt dans le débat entre l'intelligence (cartésienne) et la sensibilité et le sentiment. On ne connaît pas une rose, dit à peu près Hoelderlin, pour l'avoir respirée; on ne la connaît pas davantage pour l'avoir disséquée. Les romantiques allemands et principalement les tenants de la Naturphilosophie attendent de la Nature une révélation totale qui demande, pour être comprise, que soit, entre autres choses, réduit à une unité dans l'homme le dualisme qui marque ses modes de connaissance: il ne s'agit pas d'opposer l'irrationnel au rationnel, mais de faire collaborer à une même fin le rationnel et l'irrationnel. Ainsi les romantiques sapaient-ils les bases mêmes où ils se tenaient et précipitaient le mouvement qui les

---

dans plus d'un esprit avec la culture classique la plus limpide et la discipline des sciences exactes » (P. Valéry : Svedenborg) En cela, le XIX^e^ siècle continue le XVIII^e^ et apporte des justifications philosophiques à ces errements. Par exemple, Victor Hugo s'intéressera aussi bien à la tradition du XVIII^e^ telle qu'elle est représentée par Robert Fludd (D. Saurat : La Religion de V. Hugo) qu'à celle du XIX^e^ (A. Viatte : V. Hugo et les illuminés de son temps). Baudelaire et Balzac ont lu Swedenborg sans doute dans la traduction de Le Boys des Guays, et J. de Maistre. Nerval également connaissait d'assez près les milieux martinistes ou rosicruciens. La liste serait longue des poètes ou des écrivains qui se sont intéressés aux sciences occultes (Mallarmé, Villiers de l'Isle Adam, Huysmans, Rimbaud, sans omettre J. Lahor et l'inénarrable Sâr Péladan)

entraînait ; tels furent-ils, tels sont-ils encore : déchirés entre le souci d'une sécurité intellectuelle et la séduction pressante de spéculations aventureuses ; à la fois Antée, reprenant contact avec la terre-mère pour y puiser de nouvelles forces, et Hercule, combattant les monstres et se vêtant de leurs peaux. Cette dualité de tendances trouvera en France sa première expression remarquable dans l'œuvre et la vie de celui qui avait été nourri de culture classique et de celle du XVIII^e^ et qui poussa le Romantisme jusqu'à ses plus complètes singularités, dans l'œuvre et la vie donc de Baudelaire. Elle joue bien autrement qu'entre le dieu et le diable, le mal et le bien, l'âme et le corps — ou même qu'entre la vie et la mort, l'espoir et le désespoir, le rêve et l'action. Elle joue entre un appel intransigeant de l'inconnu (à qui chacun donnera un nom ne le recouvrant d'ailleurs que partiellement) et une peur panique de l'inconnu, entre le besoin d'une vie stable et l'exigence toujours insatisfaite d'un au-delà, « hic et nunc ». Je crois bien que cet état d'esprit se précipite dans le surréalisme où ses conséquences furent particulièrement visibles, par l'intermédiaire du symbolisme (Mallarmé et surtout le Sâr Peladan) et du romantisme allemand que fit connaître en France, au moins en ce qui concerne Novalis, Maeterlinck. L'homme moderne exige, du monde où il vit, la possibilité d'une jouissance totale et renouvelée (il a poussé très loin le recours à la sensation) et la conscience de cette jouissance (il a multiplié les analyses de la sensation). Il demande à la fois d'être reconnu comme individu et d'être à l'accord avec la société où il vit. Il désire, en somme, être en même temps porté par le courant et le diriger.

Toutes ces contradictions influaient sur le langage et sur les idées qui se firent alors du langage. Il apparut que les mots étaient comme élimés par l'usage, et troués par endroits. Les figures, qui formaient l'essentiel des moyens mis en œuvre par les poètes précédant le romantisme, apparurent transparentes et trop légères pour ce qu'on leur demandait d'exprimer. On fut sensible à tout ce qu'elles comportaient de conventionnel. Sans doute en avait-on mésusé : pour avoir été sollicitées de toutes parts, et inconsidérément, elles étaient devenues inertes et leur pouvoir de signification sembla presque nul. On en voulait également aux mots d'être des intermédiaires infidèles entre les sens et l'objet de la sensation. On attendait d'eux que nous soit livré intégralement la substance même de ce qu'ils exprimaient. On en vint donc à reconsidérer le problème de l'image. On exigea de l'image beaucoup plus qu'en avait exigé Victor Hugo, par exemple : il ne suffisait plus qu'elle élargit sa matière aux dimensions de l'épique et du cosmique. Le poète ne se satisfaisait plus d'être un visionnaire : il se fit Voyant. La comparaison (ou la métaphore, ou le Symbole), pensait-on, maintenant entre le

sujet et l'objet cette distance que l'on voulait réduire. Elle était encore une abstraction que seul le mouvement du poème pouvait animer. Mais de ce mouvement, on ne tarda pas à se méfier : il entraînait à la surface des choses, il cachait les choses que l'on aurait désiré connaître. En bref, il se contentait de décrire. On pensa que l'image ne devait plus viser à être une parure agrémentant la réalité mais à être cette réalité, et autonome. Dès lors, on arriva, sauf en de rares exceptions, à supprimer ces mots autrefois innocents et de l'innocence desquels on se méfiait : comme, tel que, ainsi que... On juxtaposa les termes de la comparaison. On supprima un des termes, mais ce procédé avait l'inconvénient de réduire le poème à une énigme. On supprima la comparaison. L'image prétendit devenir le signe d'une participation toute entière contenue en elle. Du même coup, le problème de la communication se trouva profondément modifié, à sa base même. Si, comme on l'admet aujourd'hui contre Lanson, la sensibilité crée le langage qui l'exprime le plus exactement, si elle ne peut s'analyser hors de ce langage (ce qui rend inane toute distinction entre le fond et la forme), le langage lui-même n'apparaît plus pour le lecteur comme un moyen pour atteindre une émotion ou une idée vers lesquelles il se contenterait d'orienter, il est devenu cela même qu'il exprime, immédiat à l'objet de son expression. Ce qu'il exprime est lui-même.

De telles réflexions ne vont pas sans de grandes difficultés. Le langage se voulait comme la fusion d'une pensée, d'une parole et d'un acte, comme l'avènement de notre appartenance au monde. Il se disait en quelque sorte compréhension totale ou — pour reprendre l'utile calembour de Claudel — co-naissance. Une telle conception ne tarda pas à guider les poètes, et les artistes dans leur domaine, vers l'étude des mythes et des poèmes, des sculptures ou des gravures exotiques ou archaïques, vers le langage populaire et les œuvres des enfants et des fous, pour y trouver l'accord de l'homme et du monde, pour y trouver la justification de la parole de Lautréamont : « *La poésie doit être faite par tous, non par un* » (2). Mais sans doute, ce fut d'abord pour être victime d'une illusion car, remarque J. Paulhan « *nous n'entendons pas les mots directement, mais suivant le sens que nous leur*

(2) Les premières revues dadaïstes publient conjointement des poèmes européens et océaniens. Parfois même, ainsi qu'en témoigne Huelsenbeck, on va même jusqu'à faire passer des poèmes dadaïstes pour des poèmes exotiques. Le critique d'art et poète expressionniste allemand Carl Enstein s'intéresse autant à la poésie qu'à la sculpture nègre. Il publie dans « Querrschnittsbuch » des traductions de poèmes africains. Il faut attendre 1920 pour que paraisse en France l'Anthologie Nègre de Blaise Cendrars qui est une compilation classée arbitrairement de contes ou de petits poèmes dispersés dans des ouvrages ou des revues spécialisés. En l'occurence on peut aussi voir en la personne de J. Paulhan un initiateur : il étudia, sur place, à Madagascar, les hain-tenys et introduisit dans les Lettres des réflexions fondées sur sa propre expérience mais inspirées aussi par la lecture des ouvrages de M. Granet entre autres.

formons. La présence de l'image dans ce sens révèle un retard, une rupture dans l'entente — et comme un circuit de langage. De la même façon, nous jugeons les écrivains » (Jacob Cow le pirate). Ainsi la poésie, chez elle la plus banale, devint chez nous la plus originale: deux fois exotique, en sorte. Toute une classe de poètes et de grammairiens veut aujourd'hui aboutir au lieu commun, à la formule, au proverbe. En bref, essaye de n'être plus agi par le langage, mais d'user du langage comme d'une monnaie patinée par l'échange et ne valant que dans l'échange, pour être oubliée ensuite. Toute une classe de poètes, pour qui la poésie est une illusion, continue Dada peut-être sans le savoir, du moins dans un de ses aspects. Il leur suffit de dire au niveau de ce qu'ils ont à dire: au niveau de la constatation, où le Scandale et la Provocation nous ont menés.

Le langage évolue à mesure de notre connaissance ou plutôt à mesure des trous que nous apercevons dans notre connaissance. Il est l'instrument mais aussi l'objet de notre connaissance. Très tôt cependant, certaines de ses propriétés apparurent, et sous un jour assez dramatique, que Hegel souligna froidement. « *Quand l'âme parle,* se plaint Schiller, *alors, hélas ! ce n'est plus l'âme qui parle* ». Cet « hélas ! » est bien romantique, mais il nous montre que la revendication de la sincérité la plus totale s'accompagne, presqu'immédiatement, du sentiment de son impossibilité. « *L'homme le plus sincère du monde, exprimant ce qu'il a vu, et singulièrement, ce qu'il a vu dans un domaine où seul il a pu voir, altère inévitablement cette condition de sincérité rien que par l'emploi du langage commun qui ajoute à l'altération qui résulte de la partition en mots et des lois combinatoires ou formes de la syntaxe. Dans l'ordre des communications pratiques ces altérations sont négligeables en général, et d'ailleurs rectifiées par l'expérience commune: le monde sensible commun vérifie l'accord de nos signaux. Mais toute description de nos perceptions séparées détruit radicalement ce qui serait de ces perceptions le plus précieux à connaître et à déchiffrer.* » (P. Valéry: Svedenborg). Tel s'est posé semble-t-il, le problème de la communication depuis une centaine d'années. Il nous fallait d'abord réduire l'inconnu, ouvert toujours plus grand pour une intelligence conquérante — et apprendre à le nommer pour le changer en choses familières et rassurantes. Il nous fallait en quelque sorte faire son inventaire et l'intégrer à notre système de signes. Sans doute avions nous surestimé la valeur de nos expériences particulières, croyant qu'elles nous feraient toucher un fond solide de vérité et que nous pourrions les décrire telles qu'elles furent. Mais cette croyance dans le même temps qu'elle instaurait l'expérience comme seule autorité ruinait l'expérience dans toute sa complexité dès le moment que nous la

voulions communicable. Une sincérité impossible, la relation d'expériences particulièrement vitales mais trahissant l'expérience elle-même, voilà donc pour le poète ? De tout cet effort brûlant où l'être même était sans cesse menacé, il ne reste que des mots, un langage. Mais ce langage est suggestif, il nous sollicite déjà. Il nous pousse à lui trouver des équivalences dans la vie réelle. Ou plutôt, il assouplit notre sensibilité, ou notre vision du monde et l'aiguise et la guide.

Toutes ces réflexions, je vois bien Eluard se les faire, si je lis les rares essais théoriques qu'il écrivit et les quelques règles sur lesquelles il se fondait. Il les partage au reste avec les plus clairs de son temps. Mais il leur donne une tournure particulière où nous reconnaissons les préoccupations de sa propre poésie. La fréquentation des peintres, je pense, et le dialogue constant qu'il entretenait avec leurs œuvres ne furent pas étrangers à la formation de quelques-unes de ses pensées. « *Rien ne se décrit suffisamment,* nous dit-il, *rien ne se reproduit littéralement* » (Physique de la Poésie). L'œuvre poétique, ou plastique, ne vise pas à définir avec toute l'exactitude désirée sa propre cause (ce qui lui donna le branle). Elle ne peut en aucune façon se substituer à la portion du réel qu'elle a d'abord isolée et ainsi déjà interprétée, qu'elle a ensuite une seconde fois interprétée en la faisant passer dans un langage étranger. Si parfaite imagine-t-on une imitation, elle ne fournira guère qu'un double de l'objet. Or si nous reconnaissons qu'une œuvre quelconque résulte d'une sollicitation très vive d'un événement ou d'un objet de ce fait même privilégiés, nous devons reconnaître qu'elle vise à répondre à une question que nous pensons à nous adressée, dans certaines conditions (faisant également partie de cette question). Quand même l'imitation fut possible, nous admettrons qu'elle ne fait que poser à nouveau la question, sans la résoudre. Mais d'autre part, certains événements, certains sentiments dont j'ai tout lieu de penser qu'ils me définissent ou recèlent en eux quelque partie d'un mystère important, je ne peux les transcrire sans les trahir — ou quand ils surviennent il faut me taire, me résigner à être le dépositaire d'un secret inconçu, enterré en moi et disparaissant avec moi. « *Dès que nous avons vraiment quelque chose à nous dire, nous sommes obligés de nous taire* » (Maeterlinck). Dès lors, le poème ne vise pas à mettre en forme une donnée qui était consciente avant lui, il exprime de l'obscur qui, ensuite, à la lecture, a tendance à s'éclaircir. Le poète n'a donc pas de « pouvoir visionnaire » : « *Non, Lautréamont, Rimbaud n'ont pas vu, n'ont pas joui à priori de ce qu'ils décrivaient, ce qui équivaut à dire qu'ils ne décrivaient pas, ils se bornaient dans les coulisses sombres de l'être à entendre parler indistinctement et, durant qu'ils écrivaient, sans comprendre mieux que nous la première fois que nous les lisons, de certains*

travaux accomplis et accomplissables : « L'illumination » vient ensuite ». (A. Breton : Le message automatique). Ainsi nous propose-t-on le poème : davantage comme le point de départ d'une expérience possible que comme son point d'arrivée. C'est en ce sens que Rimbaud avait établi que « *la poésie ne rythmera plus l'action — elle ira de l'avant* ». C'est en ce sens qu'on dira plus tard de l'imagination qu'elle est « *productrice de réel* ». C'est ici donner beaucoup de pouvoir au langage que l'on considère comme une forme de la force imaginante. Et de là je pense qu'il n'est pas difficile de considérer bientôt toute vie comme un langage, où tout événement signifie à la fois lui-même et autre chose que lui-même. C'est à la même époque que A. Breton proteste, dans le « Discours sur le peu de réalité », sur les « traductions » de Saint Pol Roux par Léautaud (« *Non, monsieur, ne veut pas dire. Rentrez votre papillon dans votre carafe. Ce que Saint Pol Roux a voulu dire, soyez certain qu'il l'a dit* ») et qu'il demande aux Voyantes de lui fournir une thématique, un répertoire de possibilités en somme. Mais il ne se contentera plus du donné poétique comme cause déterminante, il en cherchera la détermination profonde et, en quelque sorte, la vérification. Freud lui donnera une méthode qu'il appliquera dans les « Vases communicants » en l'élargissant et en la critiquant sur certains points par l'analyse marxiste. Mais de la sorte Breton s'orientait vers une conception para-occultiste de l'univers, quasi hiéroglyphique. Toutefois Eluard ne se dirigea pas dans la même voie (3). Il ne nous laissa point d'analyses équivalentes à Nadja ou à l'Amour fou. Il ne fit allusion qu'une fois et en termes assez vagues au hasard objectif, dans Premières Vues Anciennes. Il semble s'être toujours maintenu dans une zone où l'écriture prévalait. Pour lui, le problème n'est pas tellement de trouver une solution dans la conscience rétrospective d'états ou d'événements déjà accomplis que de se renouveler sans cesse dans et par l'oubli. Eluard se pose bien le problème des déterminations mais il n'en profite guère pour instaurer une nouvelle métaphysique. Breton fait finalement coincider une interprétation du monde avec sa volonté de changer la vie. Plus exactement, il désire transformer le monde dans le sens de l'interprétation qu'il en donne. Aussi nécessairement devait-il en venir à ce ton souvent irritant qu'il prend pour maintenir une exigence vitale et ne supportant aucun compromis : son sectarisme, qui a ses

(3) A son début, le surréalisme fut beaucoup plus, ou beaucoup moins, qu'une école : un « set », dirait M. J. Monnerot. « *Ceux que groupait Dada vers 1920, plus tard le surréalisme, n'avaient pas une idée commune* note J. Paulhan; *pas une émotion. Leur doctrine était vague (mais heureusement, ils ont ignoré leur doctrine) leur science du monde n'était pas neuve (mais ils n'ont tenu aucun compte de leur science du monde). Pourtant, leur conduite était évidente, leurs décisions simples. De toute nécessité, ils savaient à quoi s'en tenir* ». Ce n'est que plus tard, semble-t-il, que le surréalisme fut confondu avec la personne et les idées de Breton.

mesquineries et ses grandeurs, est conséquence de l'impasse où il avance chaque jour plus profondément et dont il ne peut revenir, sauf à tout renier de son exigence. Tout au contraire, Eluard reste fidèle aux notions qu'il a élaborées, et principalement à sa notion de temps. Pour lui, la vie est immédiate et le langage tourné vers un avenir où à chaque instant le présent s'épuise et renait. Lorsqu'il « *oppose à l'amour des images toutes faites au lieu d'images à faire* », Eluard conçoit l'image telle qu'elle est représentée non comme une fin mais comme une orientation. « *Psychologues, je vous vois venir. Eh bien non, ne croyez pas le poète volontairement sincère. Encore une fois cette vérité que vous recherchez en lui ne peut être représentée que par ce dont il parle; sinon vous ne la distingueriez pas* ». Dès lors le langage est un instrument de connaissance: « *Pour lui, rien ne se décrit si bien que ce qui se connaît à peine. On ne découvre que ce qu'on ne connaît pas. La volonté de découverte est inefficace* ». (Premières vues anciennes). Envisagé de la sorte, le poème apparaît comme beaucoup moins nécessité que déterminant. Il est la force imaginante elle-même, la force qui, à condition de s'y intégrer, renouvelle devant nous le monde. Aussi le poète est-il « *celui qui inspire bien plus que celui qui est inspiré. Les poèmes ont toujours de grandes marges de silence où la mémoire ardente se consume pour recréer un délire sans passé. Leur principale qualité est non pas, je le répète, d'invoquer mais d'inspirer* ». (L'évidence poétique). La poétique d'Eluard est, comme sa poésie, fondée sur l'oubli. L'objet se métamorphose pourvu que nous oublions ce qu'il était. L'image n'apparait pas comme un rapport ou un symbole, elle aiguille un mouvement dont elle est la trace. D'où vient l'aspect profondément onirique de la poésie d'Eluard: elle se développe sur une ligne mais obéit moins à une logique extérieure (un souci de composition) qu'à une nécessité interne de renier à chacune de ses phrases toutes les précédentes. Nous naissons avec Eluard de ce rêve qu'il nous donne à voir, qu'il nous donne à rêver. « *Voir, c'est comprendre et c'est agir; voir, c'est unir le monde à l'homme. On nommait autrefois « frères voyants » aux Quinze-Vingt les hommes non aveugles mariés à des femmes aveugles. Une fraternité semblable unit le peintre aux individus qui sont sinon atteints de cécité mentale, du moins incapables trop souvent de profiter du sens de la vue, de discerner laideur et beauté, proportions et perspectives, nuances et rapports de couleurs. De l'intimité entre celui qui montre et celui qui regarde, entre le maître et l'élève, entre la connaissance et l'ignorance, entre la révélation et la découverte, au niveau de l'image de la réalité, naît la conception du vrai. Le rôle de l'artiste est de guider, d'ouvrir les yeux les plus rebelles, d'enseigner à voir comme on enseigne à lire et de montrer le chemin de la lettre à l'esprit* » (Anthologie des écrits sur l'art). C'est la même chose qu'Eluard demandait à l'amour et à la poésie, au

rêve et au langage : nous éveiller et nous mettre à la table du réel. Devant nous, l'espace matinal est illimité : une journée d'innocence à n'en plus finir. Aussi ne pouvons-nous dissocier chacun des éléments qui entrent en composition dans son œuvre : à chaque instant, il nous les faut rapporter l'un à l'autre, céder un peu de temps à la tentation d'expliquer l'un par l'autre, et reconnaître notre erreur, et recommencer. Tant il est vrai que l'évidence ne se peut diviser et que le mystère poétique se réfugie dans les mots quand on veut le saisir dans la vie, et se dissout dans la vie quand on croit le tenir entre les mots.

●

La poésie d'Eluard est savante. Sans doute nous la voyons se chercher au niveau de la simplicité mais elle s'inquiète avant tout de justesse et désire tout de suite éviter l'éloquence. Cependant elle aspire secrètement à épouser une respiration plus large et commune. De ce point de vue, elle n'a jamais renié sa vocation unanimiste du début, elle a seulement cherché à la rendre possible. Eluard invente un langage et l'expérimente. On a remarqué qu'il se proposait de nous mettre au monde du réel, mais il lui fallait alors être attentif au pouvoir le plus juste des mots et à leur poids exact. De ses premiers poèmes, et évidemment au moment de Dada, il isole le mot, le réduit à lui-même. Il tâche de rompre ses rapports avec tout ce qui l'entoure. Il tâche de garder la signification pure de toute contamination étrangère, à l'intérieur du poème. Mais il se rendit compte assez tôt qu'en poésie le mot est entouré d'un halo lumineux recouvrant d'autres réalités que la sienne propre. En quelque sorte, il nous introduit à d'autres termes, mais cette relation n'est que partiellement régie par une loi associationniste simple : elle définit une équation mythique, dont on peut, si l'on veut, trouver une clé dans l'imagination de la matière. « *Quelques mots qui m'étaient jusqu'à présent interdits* » approfondit les recherches entreprises avec *Répétitions* ou *Exemples*. On voit ainsi qu'Eluard demandait au chant — c'est-à-dire à l'élargissement de la sensation ou de la pensée par zones successives — de naître du poème lui-même et non de l'entraîner. Sa volonté fut constante en ceci : il voulait assujettir le rythme au langage, que le rythme pût être déduit du langage dépouillé, et non introduire le langage dans un rythme donné ou inventé. En d'autres termes, il recherchait une adéquation exacte entre l'un et l'autre, le langage définissant le rythme, le rythme soutenant le langage. Aussi ses premières poésies furent d'une simplicité très grande, et comme sans apprêts. Les mots sont assez communs et la syntaxe n'est pas sollicitée, comme chez Breton, par exemple, qui fut toujours séduit par la période

sensuelle de Chateaubriand ou par la prose analytique de Mallarmé. Une certaine pudeur est la marque de *Capitale de la Douleur* ou de *L'Amour La Poésie*. Les poèmes y sont comme retenus, volontairement sous-exposés. Tout se passe comme si Eluard, à ce moment, désirait leur faire dire beaucoup moins qu'on ne leur ferait dire, tout se passe comme s'ils tenaient leur vertu principale d'une extrême attention à ne pas recouvrir toute la réalité qu'ils proposaient. Ils sont exactement cernés dans leurs contours mais d'un trait léger, gravé sur verre, dans une lumière raréfiée en deça de la lumière, à la naissance de la lumière (Ainsi d'ailleurs Matisse conseille de « lire » ses dessins). L'économie de moyens dont ils témoignent les fait apparaître comme troués par endroits. Le lien d'un groupe de mots à un autre — d'un mot à celui qui le précède ou le suit — n'est pas un lien de rapport: il est formé par on ne sait quelle matière silencieuse, par d'assez larges « blancs » où il nous semble voir les véritables instigateurs du rythme. Dans Amphytrion 38, Giraudoux met en scène un trompette assez cocasse dont l'instrument n'a qu'une note: « *Orion paraît,* dit-il, *mais, si je suis célèbre parmi les trompettes à une note, c'est qu'avant de sonner, ma trompette à la bouche, j'imagine d'abord tout un développement musical et silencieux, dont ma note devient la conclusion. Cela lui donne une valeur inattendue* ». Deux mots ou deux groupes de mots forment pour ainsi dire les pôles entre lesquels s'inscrit un certain courant magnétique, qualifiant le silence et que Mallarmé, puis Reverdy, ont essayé de concrétiser typographiquement. (Les calligrammes d'Apollinaire ne participent pas à ce mode d'expérience: ils visent à donner un idéogramme du poème et se rapprocheraient peut-être de la poésie chinoise ou japonaise destinée à être vue autant que lue). Loin de vouloir ajouter sa voix à celle de l'univers, Eluard se contentait de laisser parler l'univers à travers lui. C'était là le but de l'écriture automatique: en même temps que de vouloir décrire le fonctionnement réel de la pensée, on désirait par elle étendre le champ des possibilités poétiques mais également on désirait que s'exprimât à travers elle la subjectivité du monde. N'y aurait-il pas là cependant quelque illusion: nous sentons bien, à la lecture de différents textes automatiques que, malgré l'effacement total des poètes il subsiste non seulement ce qui caractérise leur propre psychisme (et cela est normal) mais aussi certaines formes stylistiques, certaines habitudes de langage qui permettent le repérage de leurs auteurs. De même Valéry se trompait lorsqu'il reprochait aux toiles cubistes de ne point se laisser distinguer entre elles: nous marquons assez bien aujourd'hui la différence entre un Picasso et un Braque. La plongée la plus totale dans le subjectif absolu devait permettre de retrouver l'objectif, mais le langage fit obstacle à ce désir. Ses formes, résultats des acquisitions personnelles à chaque écrivain, définissaient un certain tour de pensée, une certaine inquiétude, mais non pas la pensée.

mais non pas l'inquiétude. Eluard qui pratiqua l'automatisme se souciait de le distinguer du poème et du récit de rêve. Il ne lui demandait que des possibilités, et peut-être aussi la pulsation de son rythme secret, pour s'y accorder.

Un peu avant l'époque dont je parle, et à peu près pour tous les poètes, le langage paraissait atteint d'une maladie assez grave, comme d'une impuissance à signifier et à mériter la confiance. Une diction emphatique faisait sonner les mots. Il y avait eu quelques abus dans l'emploi de la période et dans la sollicitation du sens. Ces abus, les plus évidents, se remarquaient dans le domaine public où ils servaient la démagogie. En bref, qui commençait à écrire ne pouvait guère tabler sur quoique ce fut de précis: les outils avaient été gravement faussés. On n'osait plus s'en servir dans l'état où ils se trouvaient. On imagina quelques remèdes: pratiquement, on n'en retint que deux, contradictoires et le même écrivain pouvait parfois les essayer en même temps. Mallarmé désirait « *donner un sens plus pur aux mots de la tribu* ». Tout en notant qu'un excès de pureté menait à la barbarie, Valéry le suivit dans cette voie, et Saint John Perse. Breton lui-même, un court moment écrira des poèmes de facture mallarméenne (Eventail de Marie Laurencin). Mais cette pureté devait se dégrader en un certain maniérisme, auquel Gide sacrifia beaucoup, et Apollinaire, peut-être bien contaminé par Louis de Gonzague Frick. Durant ce temps, Reverdy essayait de dépouiller le poème jusqu'à n'en plus noter que les rapports internes: le mot, chez lui, est comme une pierre, ne signifiant que pour lui et par lui. Récemment encore Reverdy empruntait cette image pour définir sa tentative: « *Le poète est maçon, il ajuste des pierres — le prosateur cimentier, il coule du béton* » (Le livre de mon bord). Plus tard, Apollinaire est attentif, dans un café, aux conversations qui se font autour de lui et les transcrit dans le poème qu'il écrit à ce moment. Tout ceci, comme l'introduction par les peintres, dans leurs toiles, d'éléments directement empruntés à la réalité (Morceaux d'étoffes, fragments de journaux ou de papier peint, emballages de paquets de tabac) marque assez bien la volonté, je pense, d'en finir avec une matière réputée noble et luxueuse (telle que naïvement G. Moreau l'avait utilisée au profit d'un orientalisme « fin de siècle »), mais aussi celle de se constituer un vocabulaire pauvre mais plausible, sinon tout à fait réaliste. On se méfiait un peu partout des phrases. On alla plus loin encore: le langage était malade, on le voulut tuer, ce qui, remarque J. Paulhan, était une curieuse façon de le guérir. Mais le langage ne meurt pas et les entreprises de démolition de la littérature s'accomplirent avec beaucoup de littérature. Certains refusèrent, cependant, de persévérer à écrire: ils se turent ou se vouèrent au journalisme.

Pour autant le problème n'était pas résolu et il fallait une grande naïveté, une assez folle confiance en la nécessité de la poésie et en ses possibilités pour continuer à le poser. Or les plus lucides pensaient que le problème ne pouvait avoir de solution que par un reniement au moins temporaire de l'intelligence, ce qu'ils n'admettaient pas. Il y a quelque temps pourtant, un jeune poète, Jean Maquet, demandait, en reprenant le mot de Pouchkine, que l'on revint à la poésie « bête ». Eluard avait assumé ces risques, et sans doute n'étaient-ils pas de ceux qui conduisent l'esprit à sa dissociation (la mort ou la folie) mais il nous faut peser: ils étaient existants. Eluard jouait, dans le fond, ses amitiés et la destinée de sa poésie. On pouvait bien le railler à droite et à gauche, se détourner de lui. Un moment, il dédie ses poèmes *à ceux qui ne les aimeront pas* (Poésie ininterrompue I), ou *à mes amis exigeants*, c'est-à-dire à ceux qui désiraient le maintenir dans l'exigence première du surréalisme (Poèmes Politiques). Ceci suffit à dénoter chez lui un trouble ou une hésitation. Et un choix. « Une leçon de morale » ne fut qu'une part de ce débat, la plus extérieure peut-être et la plus formaliste. Ce débat, on le sent bien, est partout, dans toute son œuvre. Et il n'est pas seulement situé sur le plan de l'idéologie: il est aussi profondément enraciné dans l'écriture. Tout se passe comme si Eluard s'était fait les réflexions suivantes: l'entreprise unanimiste est séduisante, en ce qu'elle vise à accorder la voix du poète à celle de tous les hommes, à réduire la solitude du poète et à servir tous les hommes. Mais elle est prématurée: le langage auquel nous faisons appel dans cette entreprise est faux ou terne: il n'est guère qu'un revêtement de marbre sur les murs d'un taudis. Comme on le remarque à lire J. Romains ou G. Duhamel, il n'entretient nul contact avec une réalité qu'il se contente de plaquer. Nul échange entre lui et ce qu'il prétend représenter. Il nous faut réapprendre à épeler l'univers et nous contenter d'abord d'un vocabulaire humble et restreint, banal. N'est-ce d'ailleurs pas ce que font les peintres avec leur pipe et leur guitare ? Cette entreprise unanimiste est en outre illusoire: elle part d'une idée préconçue qu'elle s'est formée tout extérieurement, à la suite de lectures, du peuple (dont elle n'a au surplus su voir que les besoins immédiatement visibles) et n'a fait que recouvrir d'un léger vernis poétique ce réel déjà limité. Or le réel, comment le faire chanter alors que nous ne savons pas où il est ? Nous ne savons pas le voir, à fortiori quel il est. Le problème était encore celui-là pour A. Artaud en 1946. « *Et pourquoi des yeux quand il faut inventer ce qu'il y aurait à regarder* ». Eluard part donc d'une extrême attention aux choses. Il essaye de ne pas les trahir. Pour cela, il ne procède pas comme F. Ponge qui écrit en quelque sorte la phénoménologie des objets familiers. Si les choses ont leur mystère, il n'est nul besoin de leur en ajouter. Que leur voix soit pure, dit Eluard, qui s'exprime seulement d'elle-même ! C'est à mesure de notre intimité

avec le monde que notre hymne pourra s'élargir, que nous pourrons combiner ces voix devenues familières et pour ainsi dire commune en une symphonie accordée à notre désir. Notre travail est de langage, mais il n'est pas que de cela : il doit en même temps que dans et sur le poème s'exercer dans et sur l'homme. Le langage exprime ce que nous entendons par l'immédiateté de notre perception (dont il est l'image) et l'être se surmonte en cette expression, qu'il domine et dépasse. Ainsi la poésie est bien un exercice, mais non comme on le dit ordinairement : elle nous change à l'intérieur même de notre chant. Sans doute, n'écrivons nous toujours que le même poème, là est la garantie de notre vocation, mais ce poème s'élargit chaque fois, à mesure de notre enrichissement personnel (auquel le précédent a contribué) et de la conscience que nous avons du sentiment de notre appartenance (ou de notre non-appartenance au monde (4).

●

Ce monde où nous vivons, nous le portons et il nous porte. Ici apparaît en pleine lumière une difficulté de la poésie, qui la fait hésiter : à porter le monde, nous devons élaborer le poème dans ses parties les plus secrètes, sans rien

(4) Ceci dit, je pense, en vérité, que le langage n'a subi une telle crise, qu'il ne vint soudainement à manquer aux poètes et aux littérateurs qu'en reflet d'une autre crise qui se situait ailleurs. Et assurément si dure, si contraignante fut, et est encore, cette crise, elle était rendue nécessaire par une continue et assez rapide transformation de nos modes de sensibilité et de nos conditions de vie. Le langage n'était pas adapté à ces nouveaux paysages extérieurs et intérieurs où nous nous mouvons aujourd'hui. Le langage ne se dépréciait que dans la mesure où il ne pouvait plus recouvrir la réalité, plus exactement la réalité était devenue plus complexe qu'on n'avait été habitué à l'exprimer. Pour ces raisons, on en vint à suspecter la réalité que rien ne définissait plus en nous et on la tint comme absente. On n'aperçut que le vide ou l'hostilité du monde objectif. De nouveaux rapports devenaient nécessaires. La crise du langage fut une crise du réel. Aussi la première enquête qui fut entreprise dans les lettres et les arts fut pour définir une réalité et non pas la réalité en soi mais une sorte de dénominateur commun, de lieu où s'exprimeraient les angoisses et les aspirations de notre époque. Les études consacrées aux mythes, l'attention que continuent de leur porter critiques ou poètes répondent à cette préoccupation de trouver certaines constantes de l'esprit humain ou du moins l'expression d'un désir ou d'une nostalgie actuels «... *Libérés en principe du souci individuel et généralement de toute règle héritée, l'art moderne avait des aspects des arts prétendus primitifs . Et les artistes furent tentés d'assimiler leurs efforts à la création collective des peuples exotiques. En particulier, les mythes, à certains point de vue analogues aux rêves, ne diffèrent pas entièrement des trouvailles poétiques récentes. Il est vrai qu'un poème moderne n'a nullement le sens d'un mythe mais un mythe a parfois le même attrait qu'un poème moderne* » (G. Bataille : Le sens moral de la sociologie). On se souviendra que les poètes qui furent à l'origine du mouvement moderne et y participèrent furent des collectionneurs d'art dit primitif. La collection de sculptures océaniennes et africaines que possédaient A. Breton et P. Eluard est restée célèbre, comme celle aujourd'hui de T. Tzara. Eluard écrivit même un poème (La nuit est à une dimension) sur des objets exotiques. Récemment A. Breton publia des poèmes pour accompagner une collection de sculptures océaniennes. Enfin on citera le film auquel collabora entre autres B. Péret : « L'invention du monde ».

laisser au hasard. A être porté par le monde, c'est tout au contraire le poème qui nous élabore et tisse autour de nous le réseau de nos relations et nous le rend sensible. Mais entre chacune de ces deux possibilités, le choix ne peut être définitif. Au moins il est illusoire. Nous pouvons pencher vers l'une ou l'autre, selon nos goûts, notre tempérament, finalement nous admettons toujours, consciemment ou non, une partie de celle que nous dédaignons. Telle est la contradiction : entre le poème continument volontaire — dont nous voulons que rien ne nous échappe — et le poème qui sourd de nous comme l'eau de la terre, nous observons une marge nettement tranchée, qui cependant est artificieuse : elle n'est aussi clairement définie que dans notre esprit. Soit à considérer telle poésie où le poète veille à toujours imprimer sa présence, soit à retenir telle autre où le poète disparaît totalement de son œuvre, nous sentons bien que, dans la Jeune Parque, quelque chose échappe à P. Valéry et qu'il n'avait pas cru dire, ou qui est étranger à ce qu'il avait désiré exprimer, nous voyons bien que dans La Rose Publique, Paul Eluard n'est pas si absent qu'il pense et qu'il dirige son poème là où il croyait s'abandonner. C'est une singulière illusion celle de Roger Caillois dans ses « Impostures de la poésie » : comme le prosateur, « *le poète doit exprimer tout et seulement ce qu'il désire* » et c'est à charge de « *l'austère génie de Valéry* » d'avoir fait « *la théorie de cette étrange démission* » selon laquelle le sens d'un poème « *dépend, non de l'auteur, qui scandaleusement s'accommode de cette incertitude, mais de son lecteur, et qui varie avec le caractère de celui-ci, peut-être avec son caprice* ». Mais Valéry entendait expérimenter sur les limites du poète — peut-être même n'écrivit-il de poèmes que pour cela — et marquer cette frontière où cesse d'être efficace le pouvoir conscient. Roger Caillois, qui a touché un peu à la sociologie, ne peut ignorer que nous ne lisons pas les œuvres du passé dans les intentions précises où elles ont été composées. Qui est assez sceptique pour imaginer nulle œuvre à ce point adéquate à son projet que sa signification absolu ne puisse varier, assurément celui-là ne pèche pas par « angélisme ». Mais bien au contraire, à penser qu'un message poétique contient éternellement l'exactitude de son contenu, invarié, c'est ici que le caporalisme, que l'orgueil se manifeste. Au reste, quant à la prose, et à celle d'idée, ne la voit-on pas, autant et peut-être davantage, être à chaque instant sollicitée et diversement lue et entendue ?

Sans doute, il est de mystérieux échanges entre les deux attitudes, si extrêmes soient-elles et d'autant plus, serait-on tenté d'ajouter, qu'elles sont extrêmes. La voix de Paul Eluard est étudiée, au moment que nous la croyons plus abandonnée. Une certaine sonorité, un timbre particulier nous

la font reconnaître et la rendent inimitable. De même cette façon qu'a le poète d'agencer les mots par ce qui semblera une simple juxtaposition peut en apparence nous faire perdre le fil: il nous faut plus profondément retrouver la continuité. Mais quoi ! le poète peut exiger à bon droit de son lecteur que son effort ne soit pas que d'intelligence, mais aussi de sensibilité. Il est une façon toute éluardienne de se dérober au cœur du poème pour nous céder la place et mieux tenir une promesse. Qui pourrait lire telle œuvre sans se changer en poète demeurerait éternellement extérieur à ce qu'il lit. Eluard n'est pas de la grande race des poètes abstraits qui sauvegardent notre intelligence critique tout en nous soumettant à leur chant. Il lui manque peut-être d'avoir lu et aimé Racine qu'il ne jugeait que de l'extérieur, comme un courtisan. Mais comme il s'est fait lui-même oubli, il demande de nous une ouverture constante, il exigerait presque que nous prolongions son œuvre. Et il est bien vrai que chacun de ses poèmes forme un tout achevé, qui ne peut être lu que dans son jour. Mais il est également vrai qu'il ne cesse en nous de s'achever, et de se poursuivre. D'une lecture d'Eluard, nous ne sortons guère indemne. Le chant se continue, il nous mène à la poursuite de cet insaisissable que nous y avons pressenti. Il est de J.-J. Rousseau, une petite pièce qui s'intitule *Pygmalion* et qui montre cette sorte d'effroi qui saisit le créateur quand son œuvre s'anime. Une statue est rassurante tant que le sculpteur y travaille encore, il en connaît l'intimité: ses qualités et ses défauts; il ne tient qu'à lui de la laisser à l'état d'ébauche, morte encore. Mais au dernier coup de ciseau, il n'est plus maître de son œuvre, elle lui échappe. Réellement, elle commence à vivre. C'est pour l'artiste un moment solennel que celui-là. Si je vois l'œuvre d'art comme un moyen de capturer une certaine partie du réel, et de la comprendre en la réinventant, peut-être je réussis dans mon dessein tant que je demeure le maître de ma création. Mais voici l'instant où il me la faut abandonner. Elle m'est chère, elle est toute entière de moi mais déjà elle m'est étrangère, une énigme semblable à celle que je voulais résoudre. Là est peut-être la tragédie intime de tout créateur, et qui le pousse à créer encore, à créer sans cesse. « *Le poème,* dit R. Char, *est l'amour réalisé du désir demeuré désir* ». Eluard, je ne le vois pas étranger à cette tragédie qui se joue, mais apparemment il n'en tient aucun compte, comme si, une fois pour toutes, il avait lié son sort à celui de son œuvre, comme s'il avait délégué le sort des autres, ceux qui aiment à le lire, au mouvement de sa poésie. Il est sans nul doute inquiet d'efficacité et plus qu'un autre il a donné pouvoir à ses livres pour vivre ailleurs qu'en lui et transformer à notre insu l'image que nous nous formons du monde. C'est dans cette perspective qu'il en est venu à s'interroger sur la « communication ». Il lui fallait rendre accessible la source de ce chemin mouvant qu'il

souhaitait que les hommes tracent. Il n'ignorait pas cependant que cet accès ne pouvait être rendu possible par une seule décision. Il se souciait à la fois de retrouver les constantes qui permettraient une reconnaissance de son lecteur et de créer le style même qui envelopperait ou exposerait ces constantes, tout en ne perdant pas de vue son projet initial : présenter son œuvre comme réalisant plutôt que comme réalisée. Aussi inventait-il son langage à mesure qu'il se créait lui-même. Ainsi faisait-il effort pour dégager, parmi les images qu'il utilisait, celles-là même qui trouveraient un écho dans les zones profondes de la conscience imaginante de son lecteur. Ainsi parvenait-il à devenir ce que René Nelli a dénommé « la grande voix blanche de ce siècle » (Poésie ouverte, poésie fermée).

JEAN LAUDE.

Paris, Mai-Octobre 1953.

CHRONIQUES

LE TÉMOIN POETIQUE

BUCOLIQUES AU GOÛT DU JOUR

Quatre poèmes ont fait pour moi le Printemps. De ce bienheureux hasard, — une lecture dans un jardin ! — ai-je le droit de tirer des conclusions critiques ? Chaque fois que l'on traite, scolairement, du « sentiment de la nature » on piétine des plates-bandes. Quant à parler de bucoliques, à une époque où on les tient pour inimaginables, voilà qui paraîtra oiseux et arbitraire. On nous assure que, dès Virgile, les Bucoliques étaient un genre faux. Que sera-ce après des siècles d'évolution littéraire, d'expériences de sensibilité ? Raison de plus peut-être pour débroussailler tant d'exercices de langage, pour rechercher l'humus, voire le tuf primitif. « Blason des fruits et des fleurs », ce titre voisine chez Eluard avec « A livre ouvert ». Comme si toute végétation mentale coïncidait avec la végétation tout court, la sophistication avec la simplicité. La poésie bucolique est sans doute cela et s'il lui arrive d'être métaphysique, c'est parce qu'elle est élémentaire.

Je me suis voulu homme des bois
J'ai choisi de recourir aux feuillages au lent alphabet de leurs ombres tombant sur les tables de pierre aux vérités voisines
Quand j'entendais la fontaine de l'absence toujours couler derrière le matin et l'après-midi.

Ces versets d'allure oraculaire et hiératique ne sont point dans le style coutumier généralement plus fluide, de Pierre Delisle mais ils me semblent définir avec assez de bonheur les intentions de son recueil *Forêt* (Cahiers du Sud),

son attitude poétique fondamentale. *Forêt,* symbole évident qu'il eut été facile d'exploiter. Tant de poètes affectent de tenir pour une « pensée » l'exploitation plus ou moins hasardeuse, plus ou moins systématique d'une image de ce genre. Ils diluent une expérience qui souvent n'est que verbale, une trouvaille, et aboutissent au mieux à des morceaux de bravoure, le plus souvent à cette logomachie qui sous couleur d'automatisme constitue l'essentiel de la production contemporaine. Rien de tel avec Pierre Delisle, dont les images ne sont pas ornementales mais jaillissent de la sensibilité.

Plusieurs raisons me sont venues
Par le sang par les mains
Par mon rêve d'avoir raison de la raison.

Le thème de *Forêt* pouvait prêter à un délire panique, Delisle s'efforce d'inventer un équilibre. Aussi bien le mérite de ce recueil qui aurait pu être bucolique voire folklorique (et qui l'est en fait, avec beaucoup de charme, dans les poèmes-ballades de sa dernière partie. (« A la chapelle sur Usson ») réside dans la confiance faite à la parole, non pas incantation mais affirmation du don entre tous humain:

Les mots viennent de toi
Les mots ont plusieurs règnes
Je les vois qui te cernent
Je les vois qui te créent
Je les vois qui te donnent
Un corps vrai dont ton corps
N'était que l'apparence

Ainsi le poète se sait, se veut évocateur du monde, donnant vie par la parole et en vivant lui-même:

Je respire un répit de fable sur la terre
Mais je veux avouer l'erreur l'éternité
Cette guerre sans fin poursuivie contre moi

Un poème comme « Les marguerites » exprime cet état de grâce à quoi tend l'exercice de la parole:

Le temps peut devenir ce conte que je dis
A la pierre et au vent à la mer et au ciel
Le grand conte du rien qui veille en ma poitrine
Et que je coucherai dans l'ouïe de la mort

Cette invention de l'immortalité dans et par l'expérience concrète, cette façon de s'accrocher littéralement aux mots, peut paraître dérisoire aux esprits systématiquement religieux, précisément parce qu'ils ont recours à un système, se réfèrent jusque dans l'expérience mystique à un ordre qui les dépasse.

Mais les poètes, eux, ne seraient pas poètes s'ils pensaient autrement qu'en fonction de leur sensibilité :

Je t'apporte les ténèbres
Pour combattre les ténèbres
Je t'apporte le secret
Pour combattre le secret

Delisle dira « *la douleur d'être simple — L'orgueil d'avoir bon cœur* », les vérités élémentaires que lui enseigne son contact physique avec les plantes et les pierres, tout ce qui le sauve de cette hantise « *de la mort qui se construit — A jamais dans l'avenir — comme un grillon dans la nuit* ». L'amour joue pour lui exactement le même rôle que la nature :

Ton corps est la conscience du temps
Quand tu m'aimes
Quand je t'aime

Lyrisme passionné et discret à la fois, dénué de prétentions mais riche d'intentions, très moderne par certains côtés et renouant avec le mysticisme traditionnel, *Forêt* que déparent à peine quelques tics d'écriture encore symboliste est essentiellement « *le mince livre blanc du voyageur aveugle* ». Quel autre éloge faire de cette pensée ailée que d'en définir ainsi le poète :

Il a toute la vie
comme une tourterelle
Sur la main.

S'il y a une poésie concertée c'est bien celle dont Claude Vigée nous offre l'exemple avec *La Corne du Grand Pardon* (Seghers). Point d'ailleurs n'est besoin d'entrer dans son propos pour en goûter le charme. Là aussi la référence au concret, surtout au monde végétal est perpétuelle. C'en est fini de la gratuité verbale qui règne encore dans la plupart des secteurs du lyrisme contemporain ; pour Claude Vigée la vertu du mot réside bien dans ce qu'il désigne. Il n'y a pas à proprement parler rhétorique des images mais montage des données sensibles, ce qui est tout différent. En ce sens, sur un plan tout exsotérique, on pourrait réduire le lyrisme de Claude Vigée à ses qualités purement descriptives. Elles suffiraient à asseoir son originalité, pour le lecteur moyen c'est l'attrait essentiel de *La Corne du Grand Pardon* : une évocation particulièrement concrète de la forêt, une forêt grave où les sapins d'Alsace voisinent avec les érables de Nouvelle-Angleterre. Les variations sur les arbres, les bouleaux surtout, sont d'une infinie richesse. On songe à des jacinthes jaillissant de la neige. Ce lyrisme ruisselant de sève au sens propre, de sirop d'érable presque ! est aux antipodes de la coutumière sécheresse française. Il faut savoir que Claude

Vigée, Juif alsacien est professeur dans une université du Massachussets. Il en résulte dans son inspiration pour spontanée qu'elle soit un dosage excessivement curieux, j'allais dire un « blend » d'éléments contradictoires. Nous assistons chez un poète de notre langue à une démarche inverse de celle de Pound ou d'Eliot. Il n'est pas jusqu'au culte de la « discrepancy », l'exploitation des contrastes non seulement idéologiques mais sensoriels que Vigée ne parvienne à pratiquer.

Au fond de ce terrain de banlieue ouvrière
où huit enfants jouent au ballon tout le dimanche
entre les vieux journaux déchirés par les rats

Je n'ai pas le loisir de montrer (il y faudrait de trop longues citations) comment il substitue à la rhétorique de la description une symphonie d'images qui se superpose à la pure symphonie verbale. Il ne suffit pas à Vigée d'être passé maître dans le maniement d'une certaine diction classico-moderne, quelque chose comme un alliage Apollinaire-La Tour du Pin et parfois quelques touches de Milosz, l'imagerie est toujours plus convaincante que le langage, et le miracle est précisément qu'elle « surréalise » sans rien emprunter à l'imagerie surréaliste ou au délire. Elle se développe selon les lois du « discours » français. Dans ses moments les plus faibles, les moins chargés d'intensité poétique *La Corne du Grand Pardon* se lit comme un roman ; ce n'est pas un mince mérite à une époque où les poètes les plus sincères ne sont pas les plus intéressants. Poésie savante certes et même, je le dis sans nuance péjorative, poésie d'universitaire, quintessence des expériences occidentales en matière de lyrisme, la poésie de Claude Vigée est la promesse d'une poésie, classique, je ne vois pas d'autre mot, qui jouerait volontairement sur le dérèglement des sens, d'une rhétorique de la sensibilité aussi efficiente que celle des idées. On mesure à cet égard l'évolution littéraire en le comparant à un autre poète dont les origines et la situation étaient identiques aux siennes, je veus dire Ivan Goll. Il manque toutefois à Vigée la bouleversante force passionnelle de Goll. Jusque dans la prophétie Vigée incline à l'élégie. Affaire de style, d'époque ou de personnalité ? Voilà qui démontre qu'en poésie les mêmes causes ne produisent pas les mêmes effets.

Je n'ai pas le loisir (et aussi bien ne suis-je pas qualifié pour le faire) d'analyser les éléments inspirateurs de *La Corne du Grand Pardon*, la pensée essentiellement judaïque. Ce recueil de poèmes qui est aussi un seul poème organisé, argumenté nécessiterait toute une exégèse. Il me parait être, avec son thème de la « vallée des ossements » une transposition judaïque de *La Terre Gaste* d'Eliot, une déploration de la civilisation intellectualisée, mécanisée :

Ce que l'homme a perdu c'est le monde lui-même
Il survit au milieu d'une absence de monde

. . . . . .

Exil de la parole exil de la présence
quand le prince est absent le monde est en exil
chaque homme est en exil dans le désert du temps

Le lecteur devra se reporter à des textes comme « Le doigt dans la plaie », « La clef de l'Origine », « Les idoles de Taré », à tout l'admirable chant IV « L'Arbre de vie ». Il pénétrera ainsi au cœur de l'idéologie du poème. A première lecture pourtant c'est par l'acuité de la description, celle par exemple d'un cimetière juif d'Alsace ou d'une forêt de bouleaux que Vigée attire l'attention. C'est le signe d'une poésie authentique de dépasser ainsi les commentaires dont elle nourrit son élan, de se dépasser elle-même en restituant les éléments concrets de son inspiration. « *Chanter n'est pas décrire ce que l'œil aperçoit ça et là dans l'immobilité — par la fenêtre indifférente d'un visage. — C'est dire ce qui arrive quand tu regardes* » et Vigée de nous offrir cette clef de toute co-naissance :

Voilà le secret du rythme, de l'érection spontanée vers
[le chant :
à toutes choses vues dans leur pleine clarté,
à ceux que nous aimons,
aux corps et aux toisons dont nos mains se repaissent
nous devons dire un jour : « Je vis en toi »,
et ressentir cela dans sa simplicité.
Alors la poésie surgira d'elle-même.

Que le sentiment de la nature inspire des démarches aussi idéologiquement (mais non foncièrement) différentes que celles de Delisle dans *Forêt* et de Claude Vigée dans *La Corne du Grand Pardon* ne doit pas nous faire sous-estimer des réactions apparemment plus élémentaires, le simple bucolisme, voire la fantaisie qui se donnent libre cours dans *Le Grand Viager* de Luc Berimont (Debresse). Comme Fombeure, Berimont témoigne d'une continuité proprement française, d'un lyrisme de chanson populaire. C'est aux antipodes de la poésie dite pure une poésie à l'état pur. Seul le titre « Le Grand Viager » reflète l'angoisse, le problème du temps, mais le plaisir de vivre l'emporte. Vécu en profondeur tout de même. Berimont affirme « *se vouloir l'homme-lige — Du sommeil et des blés* », un poème, comme « La Huche à pain » atteint à la grandeur, j'y relève des images admirables de densité :

La grande nuit durcit la pointe de ses seins :
Il tombe un lait volant sur l'étable accroupie

Bérimont abuse parfois de la sophistication dans la simplicité mais ses tableaux de genre sont toujours réussis bien que d'une pâte un peu trop riche. C'est un modèle de lyrisme savoureux, incantatoire dans ses meilleurs moments. Poésie-divertissement ? Peut-être, mais qui l'en blâmerait ?

J'en dirais autant de *L'Alphabet des aveux* de Louise de Vilmorin (N.R.F.) qui a vrai dire ne se relie à mon propos métaphysico-bucolique qu'au titre de sélection Vilmorin. C'est en fait le Jardin d'Arthenice. Voilà des fleurs de rhétorique qui ne supporteraient pas la pleine terre, ni même les costières, fleurs de serres chaudes qui n'ont certainement rien de commun avec celles de Delisle ou de Vigée, ou les fleurs sauvages, un peu plébéiennes de Bérimont mais qui ne dépareraient point un bouquet de Cocteau. « Il y a plusieurs demeures dans la maison » de la poésie et que *L'Alphabet des aveux* soit de la meilleure poésie de salon voilà qui ne devrait pas nous offusquer. En goûtant, un peu en catimini les calligrammes et les rébus de Louise de Vilmorin, je me pose, me gardant d'y répondre, la question de Jean Rousselot « La poésie, est-ce un jeu, ou bien notre suprême enjeu ?´».

LÉON-GABRIEL GROS.

LE PRIX ANTONIN ARTAUD A PIERRE DELISLE

Notre collaborateur Pierre Delisle vient d'obtenir le Prix Antonin Artaud 1955 pour son recueil *Forêt* (Editions des « Cahiers du Sud »), dont on lira le compte rendu par ailleurs. Encore qu'il n'y ait rien de commun entre le génie tourmenté d'Antonin Artaud et la vision pacifiée du monde qui se dégage du lyrisme de Pierre Delisle, nous sommes heureux de féliciter notre ami et collaborateur. Avec d'autant plus de plaisir qu'Antonin Artaud était Marseillais et fut, à l'époque héroïque d'André Gaillard, un des inspirateurs de notre revue et son *Pèse-Nerfs*, un des premiers titres de notre collection poétique.

Fondé par Jean-Louis Digot, l'animateur des *Cahiers de l'Ilot* de Rodez, le Prix Antonin Artaud avait été précédemment décerné à Robert Sabatier et à Alain Borne. Cette année, *Forêt* de Delisle, l'a emporté au second tour de scrutin, où il a obtenu cinq voix. Gaston Puel avait obtenu deux voix avec sa *Randonnée de l'Eclair* (« Cahiers de Rochefort »). Quand on sait la haute qualité d'un Puel, son échec est aussi méritoire que le succès de Delisle.

Les « Editions de Rodez » ont également décerné le Prix Voronca, fondé lui aussi en mémoire d'un grand poète qui fut des nôtres. Le Prix Voronca, attribué sur manuscrit, a couronné *Forges du Sang*, de Roland Victor, avec cinq voix contre trois à François Dodat qui présentait *Le Bestiaire du Bon Dieu*.

LES ARTS

EL GRECO - DAUMIER

Pendant deux siècles, El Greco a été considéré comme « un fou ou mieux un maniaque qui aurait gaspillé de rares dons », comme l'écrit Antonina Vallentin. Non seulement ses œuvres ont été ignorées, souvent perdues, mais encore tous les éléments d'une biographie, d'une connaissance complète de l'homme ont été dispersés et ont disparu. Pourtant la personnalité du Greco a exercé sur la critique, depuis le début du siècle, une véritable attirance, on n'en veut pour preuve que la bibliographie qui termine le livre d'Antonina Vallentin. Cet ouvrage est appétissant. Dès qu'on le voit, dès qu'on l'ouvre, on a envie de le lire. Son attrait est d'abord dans sa présentation, réussite propre de l'éditeur. Mais il demeure à la lecture du texte : nul ne saurait mieux donner des atmosphères vivantes de villes et de milieux, décrire des personnages, bref intéresser le lecteur qu'Antonina Vallentin. Elle fait un gros livre sans qu'on s'en aperçoive. Son érudition est à la fois sûre et agréable, et son ouvrage contient, en les commentant, toutes les données souhaitables sur la vie et sur les œuvres, dont la datation est souvent difficile, du peintre de Tolède.

Le peintre de Tolède : El Greco, le Grec, le moins espagnol des peintres. N'oublions pas qu'il n'a cessé d'affirmer son extraneïté en signant ses œuvres en grec, ajoutant même quelquefois : « crétois ». N'oublions pas le milieu grec qu'il fréquenta à Venise, à Rome [1] et à Tolède, ses livres grecs dont nous possédons la liste. Mais aussi, sa pratique de l'interprétation des songes et des présages [2], ses préoccupations philosophiques d'un néoplatonisme chrétien et mystique [3], son goût de vivre dans le luxe et au dessus de ses moyens [4], tout cela est très spécifiquement Grec. Sa

(1) Spécialement le cercle du Cardinal Farnèse, Matheos Devaris, de Corfou, chargé de sa bibliothèque et le copiste Giovanni Onorio ; à Tolède, le Crétois Antonio Calosynas.

(2) L' « Oneikritis » (livre des songes) d'Artémidore d'Ephèse qu'il a constamment sous la main, sur un rayon.

(3) Notamment l'influence de Saint-Denys l'Aréopagyte dont le « Livre de la Hiérarchie Céleste » et un autre ouvrage sont dans sa bibliothèque.

(4) Il loue à Tolède un appartement très grand, 23 pièces, dans le « quartier royal », pour la somme fabuleuse de 596 réaux par an (les autres appartements du quartier ont un loyer de 50 à 100 réaux) et il dépense un argent fou, si l'on en juge par les sommes dues à ses créanciers.

peinture n'a aucun rapport avec la peinture espagnole qui l'a précédée (les primitifs, avec leur brutalité et leur réalisme, avec leur couleurs criardes), ni avec celle qui l'a suivie (Velasquez et les peintres du XVII[e]). Le fait qu'il a vécu à Tolède ? Mais alors pourquoi ne pas appeler musicien espagnol Domenico Scarlatti, qui a passé sa vie dans la péninsule ibérique, et dont même les sonates renferment des thèmes musicaux populaires espagnols ? Appellerait-on peintre français un artiste russe qui signerait en russe ? Pratiquement on hésite à classer Foujita dans l'école de Paris, en tous cas on ne l'appelle pas peintre français. Et le temps n'est pas loin où il faudra rendre Modigliani à son Italie [1]. Mais qui restituera un jour à son énigmatique Asiatisme ce peintre mystérieux travaillant dans l'atelier catalan des Borrassa, dont on peut voir au Musée de Vich, une « Résurrection » où des anges-boddhisatvas et des animaux de lavis chinois entourent le Christ dressé ?

Ajoutons encore que l'art d'El Greco n'a, avec le dépouillement mystique de Sainte Thérèse et de Saint Jean de la Croix, que des rapports somme toute de coïncidence (en véritable espagnol qu'il était, Saint Jean de la Croix voulait des images « qui représentent les saints le plus au naturel », et son « chemin de la solitude » est à côté du visuel). Précisons que le « Martyre de Saint Maurice » peint pour un autel de l'Escurial déplut à Philippe II qui le fit reléguer dans un coin obscur et ne voulut jamais plus entendre parler de son auteur. Et pourtant, à la mort du monarque, Greco devient un peintre à la mode payé très cher, les commandes affluent de toutes parts, son atelier est plein de prototypes d'œuvres en petit format, pour faciliter le choix des amateurs, et permettre la confection des répliques. Avec acharnement il fait des procès interminables à ses clients pour obtenir paiement jusqu'au dernier sou (cet esprit processif des hommes d'affaires grecs, ce goût du prétoire, de la discussion...) Il resterait à rechercher les *raisons espagnoles* de ce succès du Gréco à Tolède-de-Castille...

En fait, lorsque Gréco, âgé d'une vingtaine d'années quitte sa Crête natale, devenue colonie Vénitienne, pour aller à Venise, la capitale politique et artistique; il ne s'agissait pas d'un déplacement exceptionnel. Nombreux étaient les peintres chypriottes à Venise où ils réussissaient commercialement comme « madonneri », peintres de madones. En effet les Vénitiens, s'ils aimaient voir la « peinture nouvelle » dans les églises et les palais des riches amateurs éclairés, avaient le goût, peut-être le snobisme, d'avoir dans leur chambre ou dans leur oratoire privé, une madone hiératique

(1) « Cara, cara Italia » disait-il en mourant, comme je me plais à imaginer que Gréco a peut-être dit : « Agapiti, agapiti mou Ellada ».

à fond d'or qui brillait dans la pénombre. Son côté luxueux, orfèvrerie, et son côté oriental étaient bien pour plaire aux négociants d'une ville entièrement tournée vers l'Est et dont les quais regorgeaient des marchandises odorantes et des étoffes somptueuses de l'Asie. Il y avait aussi le côté traditionnel d'une icone de style byzantin qui s'accordait mieux avec son usage spirituel et intime.

Mais pourtant Greco, ambitieux et avide de gagner de l'argent, ne paraît même pas avoir pensé devenir un « madonnero » réputé. Là est un des mystères de sa personnalité, cette foi dans sa personnalité créatrice, cette volonté d'être venu en Italie seulement pour apprendre un vocabulaire pictural destiné à lui permettre de s'exprimer *autrement* que ses compatriotes cependant en renom dans la cité des Doges.

Les trois règles d'or de la peinture byzantine, El Greco ne s'en départira jamais, je dirai même qu'il les exacerbera à mesure de sa production artistique :

1° L'allongement des figures. Elle a peut-être pour lointaine origine la forme des murs des églises de Constantinople, les dimensions dans lesquelles devaient s'inscrire les mosaïques.

2° L'importance des yeux, caractéristique dans les mosaïques et significative aussi dans la théologie byzantine (« les paupières et les sourcils désignent la fidélité des anges à garder les saintes notions qu'ils ont acquises » dit Saint Denys l'Aréopagyte).

3° La hiérarchie des figures. Tout à Byzance était hiérarchie, hiérarchie céleste, hiérarchie politique, hiérarchie sociale. Comme les mosaïques et les icones, les peintures de Greco reflètent une hiérarchie (registre du ciel et registre de la terre, personnages plus grands que d'autres, à échelle différentes, parce que plus importants ou plus significatifs dans le tableau).

Mais le génie de Greco c'est, tout en restant profondément attaché à l'*esprit* de la peinture byzantine, lui-même étant le type de l'intellectuel[1], d'avoir libéré la peinture byzantine de son formulaire et de ses procédés, de la momification où elle se trouvait, en se servant des conquêtes techniques de l'art italien de la Renaissance. D'une esthétique morte, ou en tous cas absolument figée, en faire sortir l'expression spirituelle la plus ardente, la plus aiguë que la Peinture ait jamais atteinte.

---

(1) « Il a été un grand philosophe » dit Pacheco, qui l'a connu et ses amis disent tous la passion qu'il avait pour sa bibliothèque.

A côté des leçons que le Grec a prises à Venise, touchant la couleur, le dessin et la composition, on se doit de constater qu'il y a également pris le goût du raccourci et des figures « vrillantes » dans l'espace. L'un et l'autre deviendront une obsession de sa peinture. Il est curieux d'apprendre que Tintoret, dont Greco fréquentait l'atelier, suspendait des moulages par des ficelles, les éclairait par des lampes, et mettait des figurines de cire dans des boîtes percées de sortes de fenêtres. Or, à la mort du Grec, dans sa grande maison presque vide, on trouve plus de cent modèles de cire (anges, saints ou vierges, probablement) suspendus aux plafonds de ces multiples pièces qui n'avaient pas de mobilier.

C'est précisément par là que Greco n'est ni un peintre italien ni un peintre espagnol. Là où ceux-ci, dépositaires des découvertes techniques de la Renaissance, recherchaient les formes et la densité de l'homme, se préoccupaient de naturalisme et de clair-obscur, le Grec Théotocopuli, héritier de la spiritualité de Byzance, n'en poursuivait que la légèreté céleste, la démesure mystique, une sorte d'envol continuel de lui-même vers Dieu, que traduisent bien l'allongement, la lévitation et la torsion.

●

Pierre Tisné poursuit avec bonheur, dans l'édition artistique contemporaine, un but particulier, celui des monographies monumentales de peintres, chacune ayant cet aspect massif, immédiatement *monumental*, justement, et de haute tenue critique. Il ne cède pas aux facilités de la reproduction en couleurs, si ce n'est pour marquer efficacement les étapes d'un maître, et laisse le soin d'une documentation abondante aux héliogravures plus justes, plus précises, plus profitables à l'étude des œuvres.

Jean Adhémar livre le résultat de ses vingt années de recherches sur Daumier dans un volume qui s'attache avant tout au peintre et donne pour la première fois un classement chronologique de ses peintures dont aucune ne peut être datée avec certitude. Comme les faux sont innombrables, parfois contemporains des originaux [1], et comme les tableaux ont souvent changé de titres avec leurs divers possesseurs, tout travail critique sur Daumier, à cause de cette confusion, est délicat et ardu. Le livre de J. Adhémar apporte la clarté de sa méthode, elle est essentiellement basée sur la compa-

(1) Environ trois fois plus de faux, au moins, que d'œuvres authentiques. Jean Adhémar signale certaines copies faites à une époque où les originaux n'avaient pas de valeur marchande, et pense à un élève de Daumier copiant dans son atelier peintures et dessins par exercice

raison des peintures, que Daumier ne datait jamais, et des lithographies, toutes datées au contraire par leur publication. Elle table non seulement sur leur style respectif mais sur le fait — en gros assez exact — que Daumier (peut-être à cause du travail « par séries » des lithographies, qui étaient son gagne-pain), se prenait comme d'enthousiasme pour des sujets, des thèmes ou des ambiances. Il multipliait alors les études, les dessins, les esquisses peintes — parfois parallèlement les lithographies — autour du thème qui orientait ses recherches : avocats, saltimbanques, baignades, trains [1], théâtre, blanchisseuses, Don Quichotte, amateurs de tableaux, etc...

Certes Daumier, qui travaillait très vite et par « emballement », œuvrait sur des sujets frais, qu'il « avait dans les doigts », et qu'il exprimait, avec fougue et force, avec tous les moyens que lui offrait l'atelier, fusain, crayon lithographique, aquarelle, pinceaux, argile, comme pressé du résultat ; mais, mécontent souvent, il « laissait de côté », tournait les toiles contre le mur, devait les reprendre plus tard, s'emballait sans doute de nouveau sur le sujet, etc... La méthode doit donc être appliquée avec beaucoup de doigté mais elle donne les résultats les plus positifs, qui ne sauraient être discutés que dans le détail.

La peinture de Daumier pose un problème que les reproductions très significatives du livre de Tisné mettent en valeur, et que l'on peut reprocher à Jean Adhémar, qui le traite épisodiquement au long de son étude, de ne pas avoir abordé de front, dans un chapitre séparé : on ne peut pas ne pas être frappé par le caractère dominant d'*études*, d'*esquisses*, parfois de pochades de la plupart des peintures de ce maître. Bien sûr, Daumier manquait de temps, il était très pris par ses lithographies qu'il fallait livrer à des cadences rapides, quelquefois journalières, mais à certaines périodes de son existence il arrêta la lithographie et se consacra à la peinture *sans pour cela abandonner le caractère d'esquisses de ses tableaux*. Le problème est d'importance : est-ce qu'il ne *pouvait* pas finir un tableau, ou est-ce qu'il ne le *voulait* pas ? A l'appui de la première hypothèse le fait qu'il ne réalisa jamais en grand, alors que la commande lui aurait été bien payée par le gouvernement, l'esquisse de la « République » présentée par lui au concours de 1848 et qui se trouve actuellement au Louvre. Ou son mot à Poulet-Malassis en 1852 : « Je recommence tout vingt-cinq fois. A la fin je fais tout en deux jours ». Mais à l'appui de la seconde hypothèse, la remarque pertinente de Jean Adhémar : « parce que Delacroix et d'autres lui ont prouvé que finir son tableau, le terminer à la manière et selon le goût du public d'alors n'a pas d'intérêt,

(1) Les seules de ses peintures qui se sont vendues facilement de son vivant.

et que *ce n'est pas dans le sens du fini que s'oriente la peinture d'avenir* ».

Daumier avait « le génie de l'ébauche, de l'esquisse ». Or, s'il « en reste là », ce n'est pas par paresse ou par modestie, ou moins encore par manque de moyens. C'est parce qu'il travaille pour lui (il n'a pratiquement pas vendu) et que, pour lui, la peinture est une expression vive et spontanée, capable de produire un *choc* de masses et de couleurs, comme la sculpture produit avant tout un choc de volumes (« Ce garçon a du Michel-Ange sous la peau »). Cette conception nouvelle de la peinture, cette *peinture-choc*, seul avant lui Goya dans sa dernière manière en donne un exemple (la salle terrifiante, du point de vue émotionnel, où le Musée du Prado présente les dernières œuvres de Goya).

Dès son apprentissage pictural, à seize ans, dans l'atelier de son maître Lenoir, Daumier a pu voir en bonne place sur le mur une *esquisse* de Rubens, pour lequel Lenoir avait un culte. Toute sa vie, Daumier restera sous l'influence du maître flamand, allant copier au Louvre sa « Kermesse » et ne se lassant pas de regarder les *esquisses* du Musée. De ce Rubens de premier jet, Daumier a les masses brunes, le modelé rond, les touches de rouge dans les ombres, les teintes rousses et sépia, et jusqu'aux fonds de ciels bleus... Ce sont aussi, naturellement, les *esquisses* de Goya qui l'attirent, le côté « esquisse » de Rembrandt, les *esquisses* et les dessins puissants de Géricault, et, plus tard, les *esquisses* de Fragonard, dont les souvenirs sont visibles vers 1868. C'est donc de parti délibéré que Daumier, qui n'a pas à satisfaire de clients, qui peint pour le seul acte de peindre et qui fait ainsi la peinture qu'il veut, choisit la manière de ses maîtres et la sienne, estimant « que ce n'est pas dans le sens du fini que s'oriente la peinture d'avenir ».

Si Daumier répondait bonnement à Bracquemond, qui assez sottement déclarait identique son modelé et celui d'Ingres : « Vous croyez ? Il faut que je voie cela », il savait bien que tout opposait son art à celui du peintre des « Odalisques » et que dans l'immédiat au moins, c'est lui qui marchait dans le chemin qui, depuis Rubens et Fragonard, mena aux Impressionnistes et aux Fauves (il est vrai qu'Ingres a eu la revanche du Cubisme).

L'œuvre lithographique de Daumier mériterait tout un reclassement, mais dans l'ordre de la révision des valeurs, celui-là. Peut-être les lithographies de la « Caricature » et de l' « Association Mensuelle », en dehors de trois ou quatre chefs-d'œuvre, ne sont pas estimées comme elles le méritent, et peut-être, après la période de perfection des grandes séries de mœurs, comme les « Bons bourgeois », les « Canotiers », les « Baigneurs », pourrait-on reconnaître la décadence de

celles d'après 1850, et pour tout dire, leur médiocre intérêt. Daumier s'est fatigué de la lithographie, il ne cessait lui-même de déplorer ce travail fastidieux, astreignant, qui l'empêchait de consacrer son temps à la peinture : « Comment, vous voulez faire des caricatures ! disait-il à André Gill en 1860. Pour moi, voilà trente ans que je pense faire la dernière ». *Trente ans,* cela fait remonter sa lassitude à sa *première* lithographie !

Les « gens de justice », présentés par Julien Caïn, ont été réunis par les Editions du Livre en un album qui groupe non seulement la série de 1845 à 1848, dans la meilleure manière lithographique de Daumier, mais encore les quelques planches inédites dont deux, la « Veuve » et « Vous êtes jolie... » sont d'une exceptionnelle qualité. Leur reproduction est de premier ordre, avec des noirs veloutés aussi beaux que ceux des originaux. Regrettons avec Julien Caïn les légendes (elles ne sont pas en général de Daumier) qui font souvent perdre aux dessins, qu'on le veuille ou non, de leur force : isolés de leur texte, ils multiplieraient leur mordant particulier, toujours à mi-chemin entre le tragique et le comique, dans une cruelle réalité où les hommes sont des monstres de bêtise et de misère.

PIERRE GUERRE.

EL GRECO, *par Antonina Vallentin, un volume de* 384 *pages,* 48 *hors-texte en hélio, prix* 1.200 *francs* (*Ed. A. Michel*).

H. DAUMIER, *par Jean Adhémar, un volume relié toile,* 160 *pages,* 144 *planches en hélio,* 38 *en couleurs, prix* 4.800 *francs* (*Edition Pierre Tisné*).

DAUMIER : Les gens de justice, *préface de Julien Cain, un volume,* 48 *planches, prix* 3.300 *francs* (*Ed. du Livre, exclus. A. Weber*).

PLAISIR AU POEME

SUR UN CHANT FUNÈBRE

J'achève la lecture d'une honnête plaquette. Quatre-vingt-dix poèmes. Rien, presque rien que des variations stylistiques sur des absences de thèmes; une poésie grise, — rien n'arrête, impossible de rien retenir; une poésie qui n'a pas de centres, un écoulement de mots tous plus mélodieux les uns que les autres. La vertu des comptages en critique est douteuse: avec les mêmes six mille mots du même langage noble appauvri de toutes ses bienséances, Racine écrit *Bérénice* et Voltaire n'écrit que *Mahomet*. Mais pourtant, cent cinquante pages veuves de tant de mots mystérieusement interdits, qui sont justement ceux de notre vie véritable ! Cent cinquante pages bourrées de *pièges de flamme noire,* d'*algues de vent de neige,* d'*étoiles aux rayons de gel et de sel,* de *sacres du printemps,* de *paumes de fougères,* de *salives solaires,* d'*iles d'enfants de la haute mer,* etc.: catalogue de tout ce qu'on fait de mieux ces temps-ci comme articles courants dans la quincaillerie poétique. Un poète qui, de tous ses mots, court après la poésie; un pouvoir sur des mots qui n'a pas été précédé d'un pouvoir sur les choses. On dirait que tous ces poètes, pathétiques souvent dans leur tension vers la *poésie,* n'ont pas de femme (même s'ils ont très monotonement des femmes), n'ont pas d'enfants, n'ont pas d'idées, n'ont pas d'amis, n'ont pas de morts. Quant ils intitulent un poème *Automne,* on n'y parle pas de l'automne; quand ils dédient un poème à un mort, que nous connaissons tous, on n'y parle ni d'eux ni de notre ami mort et de notre amitié, on y parle d'autre chose. Pas ou peu de sujets, c'est-à-dire pas d'émotions *non-littéraires* (tous ces poètes vont au cinéma, souvent, mais le cinéma n'existe pas dans leur poésie cloisonnée. J'ai lu un bon poème sur Charlie Chaplin, mais il est de Marian Pankowski, Polonais qui vit à Bruxelles, doublement protégé de nos maladies poétiques) [1]. S'ils écrivaient en prose, ce serait un peu de cette critique

(1) M. Pankowski, *Poignée du présent,* Caractères éditeur. Pankowski n'hésite pas non plus devant un poème, bon, mais intitulé : *Pour la naissance de notre fille* (de *notre* fille !).

picturale, ou musicale, impressionniste, où l'étude du peintre et du musicien se trouve escamotée par des transpositions qui se veulent fulgurantes: le tableau décrit dans un vocabulaire de musicien, la symphonie racontée dans un langage de peintre. Camarades poètes, ayez des émotions d'abord, écoutez patiemment vos vraies, vos propres émotions, les émotions nées de votre vie et non pas nées de vos lectures, — qui sont la matière irremplaçable d'une poésie; apprenez à reconnaître, apprenez à discerner, authentifiez même vos émotions véritables et profondes. Après, seulement, l'effort pour les transmettre par des mots, — au lieu de masturber quelquefois des mots pour en faire improbablement jaillir des émotions, à tout hasard.

Long préambule, inutile peut-être, mais non pas inamical, à la poésie qui nous entretient de nos morts, — poésie à laquelle nous avons droit aussi, dont nous avons plus besoin que des *givres de fougères sur les vitres de la mémoire* ou des *pièges de sel* et des *orgueils solaires* (il y a plusieurs décades que tous les poètes ont envie d'écrire à tout propos *solaire,* exactement comme après 1865, après Baudelaire et Verlaine, on a cru qu'il y avait vertu particulière à se gargariser de *saturnien*).

●

La poésie du deuil est difficile. Elle touche aux émotions peut-être les plus résistantes à l'expression pour tous. A cause de toutes sortes de raisons: leur violence organique probablement sans égale, la paralysie qu'elles provoquent dans l'esprit, le délai qu'elles imposent presque toujours: C'est après quatre années seulement que Victor Hugo trouvera le *calme sombre* qu'il faut pour se parler de son propre chagrin; sous un autre aspect, l'analyse de Proust impuissant à réaliser sur le champ le chagrin de la mort de sa grand'mère, puis atteint brutalement par lui longtemps après, cette analyse est toujours vraie. Depuis que le *lamento funèbre* existe, il est le fait de vocératrices professionnelles, et si les proches y participent, c'est que l'expression de la douleur y est codifiée d'avance, stéréotypée: jamais ce ne semble être l'improvisation dictée par une douleur particulière ayant besoin de ses propres mots pour s'exprimer. Tous les textes recueillis sont généralement simples, souvent pauvres même du point de vue littéraire, mais puissants, — ce qui devrait faire un peu songer la *littérature*. Ces textes, qui semblent si loin de nos formes actuelles, puisque les notions de formules toutes faites et de stéréotypes nous reconduisent aux antipodes de notre conception moderne de la poésie— contiennent pourtant ce sans quoi il n'y a pas d'action poétique, ils

contiennent la substance poétique sans laquelle toute forme savante n'est qu'une forme savante, — ils méritent d'être médités. Par exemple ce *lamento* lucanien :

Giocchino mio,
ô toi qui étais le bonheur de ta femme,
quelle mort soudaine,
ô toi qui étais le bonheur de ta femme,
les mains merveilleuses que tu avais,
ô toi qui étais le bonheur de ta femme,
que de choses tu as faites avec ces mains,
ô toi qui étais le bonheur de ta femme,
je vais te tire ce que j'ai mis dans ton cercueil,
deux chemises, une neuve, une autre rapiécée,
ô toi qui étais le bonheur de ta femme,
une serviette pour te laver dans l'autre monde,
ô toi qui étais le bonheur de ta femme,
deux caleçons, un neuf, un autre avec un fond, puis ta pipe,
ô toi qui étais le bonheur de ta femme,
toi qui aimais tant fumer,
ô toi qui étais le bonheur de ta femme,
maintenant par qui t'envoyer du tabac dans l'autre monde
ô toi qui étais le bonheur de ta femme,

Cette substance qui grandit toujours les *lamentos*, c'est une expérience humaine honnête, une expression loyale d'émotions véritables, qui font que formules codifiées ni stéréotypes ne signifient jamais ici rhétorique. Or, cette difficulté moderne, que nous constatons, à nommer nos morts simplement dans notre poésie vient du fait qu'au lamento populaire nourri d'humanité s'est substitué la mécanique du *discours*, l'éloquence c'est-à-dire la grandiloquence, la rhétorique à froid.

●

Il est peut-être bon de recourir à Montaigne ici, quand ce ne serait que pour vérifier la continuité, sous tant de vaguelettes apparemment contradictoires, du courant de notre poésie. Montaigne sait ce qu'il dit quand il parle poésie : « Voicy merveilles : nous avons bien plus de poètes que de juges et interprètes de poésie. Il est plus aisé de la faire, que de la cognoistre. A certaine mesure basse, on la peut juger par préceptes et par art. Mais la bonne, l'excessive, la divine, est au-dessus des règles et de la raison. Quiconque en discerne la beauté d'une veüe ferme et rassise, il ne la voit pas, non

plus que la splendeur d'un éclair. Elle ne pratique point notre jugement : elle ravit et ravage ». (Essais, I, XXXVII).

L'homme qui parle ainsi de la poésie peut être écouté même aujourd'hui. Sur le point qui nous occupe il exprime aussi bien son expérience. S'agissant de célébrer la mort et l'immortalité de Caton, Montaigne a condamné, comme nous le ferions, le discours et la grandiloquence fabriqués. Il a préféré ce que nous préférerions encore aujourd'hui : l'énoncé le plus limpide.

« Je veux seulement, écrit-il, faire luiter ensemble les traits de cinq poètes latins sur la louange de Caton, et pour l'intérêt de Caton, et, par incident, pour le leur aussi. Or devra l'enfant bien nourri trouver, au prix des autres, les deux premiers traînans, le troisième plus verd, mais qui s'est abattu par l'extravagance de sa force ; estimer que par là il y aurait place à un ou deux degréz d'invention encore pour arriver au quatrième, sur le point duquel il joindra les mains par admiration. Au dernier, premier de quelque espace, mais laquelle espace il jurera ne pouvoir être remplie par nul esprit humain, il s'estonnera et se transira.

« L'exemple le dira mieux : Ovide, Lucain, Virgile. Mais voilà nos gens sur la carrière.

« Que Caton soit de son vivant plus grand même que César », dit l'un (Martial, IV, 32).

« Et Caton, invaincu, ayant vaincu la mort » dit l'autre (Manilius, IV, 87).

« Et l'autre parlant des guerres civiles entre César et Pompéius :

« Les dieux furent pour le vainqueur, mais Caton fut pour le vaincu » (Lucain, I, 118).

« Et le quatrième sur les louanges de César :

« L'univers tout entier a ses pieds, hormis l'âme inflexible de Caton ». (Horace, *Odes,* II, 1, 23).

« Et le maître du cœur, après avoir étalé les noms des grands Romains en sa peinture, finit en cette manière : « Et Caton, qui leur dicte des lois » (Virgile, *Enéide,* VIII, 670).

(*Essais,* I, XXXVII).

Il ne s'agirait encore ici que de départager la fausse éloquence d'avec la vraie, si l'éloquence véritable n'était pas toujours une poésie, si la vraie poésie ne devait pas toujours être

elle même une éloquence. Montaigne est trop limitativement civique, et trop humaniste. Il y a place en nous pour plus de richesses dans la célébration de nos grands noms. Notamment, plus de place dans l'interpénétration nécessaire entre l'homme public et l'homme privé, les affections du poète et du lecteur en tant qu'hommes publics et hommes privés. Deuil public et deuil privé sont tout un pour nous, nous nous intéressons aux grands hommes parce qu'ils sont grands, mais aussi parce qu'ils sont hommes. Et nous éprouvons à leur égard des émotions totales, qui ne séparent jamais le personnage de la personne; il faut donc en parler totalement, d'où la difficulté. Depuis Walt Whitmann exaltant Abraham Lincoln, Maïakovski seul peut-être a su parler d'un grand homme en homme et pour des hommes. Sa grande méditation chantée sur *Vladimir Ilitch* est toujours à relire, elle est à la fois le plus haut des chants funèbres modernes et, rapprochement qui semble jurer, l'art poétique des chants funèbres, dont chaque vers est une indispensable leçon, — leçon fondamentale de franchise émotionnelle, où Maïakovski notamment donne ce grand exemple: ne jamais censurer l'émotion, ne jamais l'amputer, surtout ici, des éléments personnels, sous le prétexte meurtrier qu'ils seraient indignes d'un si grand sujet.

C'est la fidélité à de tels moments émotionnels, c'est l'authenticité même de tels moments qui font la substance d'un grand poème. Non loin de Maïakovski, pour la même leçon, je place un petit texte de Guillevic intitulé *Souvenir* [2], dix-neuf vers, un exorcisme six fois répété contre les mystifications poétiques de la mort, — qui pour ce Breton seraient des mystifications folkloriques, ethnologiques, des pastiches de vieilles coutumes païennes mortes ou mourantes; puis, le doigt d'un poète mis sur la cicatrice qui subsiste de tout chagrin, le point qui reste toujours douloureux, par où le chagrin *se réveille* toujours: c'est le distique avant-dernier du texte.

SOUVENIR

(à la mémoire de Gabriel Péri)

Ce n'est pas vrai qu'un mort
Soit comme un vague empire
Plein d'ordres et de bruit,

Qu'il nous envie
Quand nous mangeons.

Ce n'est pas vrai qu'un mort
Soit du sang ou du lait la nuit plus haut que nous.

(2) Guillevic, *Exécutoire*, N.R.F., p. 179.

Ce n'est pas lui qui rit dans l'arbre et dans le vent
Si l'on pleure au village.

Ce n'est pas lui non plus
Qui fait tomber les bols quand on tourne le dos
Ou la suie sur le feu.

Ce n'est jamais un mort
Qui nous prend à partie dans les yeux des chevreaux.

Il ne faut pas mentir,
Rien n'est si mort qu'un mort.

— Mais c'est vrai que les morts
Font sur terre un silence
Plus fort que le sommeil.

Si je composais l'anthologie des plus émouvants de nos *Chants funèbres,* je balancerais peut-être dix ans pour décider d'y mettre ou de ne pas y mettre les *Stances à Duperrier,* que sauveraient finalement quelques vers. Mais pour ouvrir le volume, à l'*Introïbo*, je mettrais *Souvenir* de Guillevic, à cause de ce distique terrible, aussi lapidairement vrai que toute douleur vraie :

Il ne faut pas mentir,
Rien n'est si mort qu'un mort.

Distique sans lequel il manquerait sans doute à tous les poèmes du deuil un battement de cœur, et peut-être celui sans lequel tous les autres n'existent pas. Le mot réalisme est un grand mot, qui fait trop peur encore à beaucoup de poètes : le réalisme des poètes, c'est de reconnaître, c'est d'avouer d'abord leurs émotions véritables — qui sont aussi les nôtres — au lieu d'essayer d'en fabriquer de très distinguées, mais qui n'existent pas.

GEORGES MOUNIN.

PROBLEMES DU CINEMA

LA STRADA
OU LA VOIE ROYALE

« Le cinéma va d'un mouvement inéluctable vers l'auteur unique. » Si Pierre-Aimé Touchard, qui a récemment proféré cette affirmation, ne prend pas *mon* désir pour la réalité, je ne saurais trop me réjouir. Les lecteurs qui veulent bien suivre cette chronique auront assez remarqué que tous les problèmes que j'y ai soulevés depuis des années se ramènent enfin au seul problème de la création, c'est-à-dire de l'auteur.

Ce que nous ne cessons de reprocher au cinéma, c'est son absence presque permanente de génie créateur. Par où il nous comble parfois, mais trop rarement, c'est quand il nous met en présence d'un film qui est une véritable création, un enfant de ce Dieu-le-Père qu'est, ou doit être, tout « poète » qui engendre une œuvre. Les dieux, pas plus que les hommes, ne se mettent à plusieurs pour enfanter. Aux humains, il suffit d'être deux. Mais l'artiste, pareil à Dieu, l'artiste, cet androgyne, peut concevoir et engendrer seul.

Non pas que nous ayons le moindre mépris pour le travail d'équipe, loin de là. Nous savons que quantité de grandes œuvres du passé, dans l'architecture, dans la peinture, voire dans la littérature (mais sur ce dernier point nous sommes mal informés), ont été réalisées par un concours d'auteurs. Mais l'œuvre collective avait un maître, le maître d'œuvre, précisément. Et nous concevons fort bien que la diversité et complexité des techniques impliquées par le cinéma puissent exiger des formes spéciales de collaboration multiple.

Mais il n'en reste pas moins certain que seule la force créatrice d'un génie singulier peut donner à une œuvre sa personnalité originale, sa valeur unique et irremplaçable. Et il n'est que trop clair que les seuls chefs-d'œuvre indiscutables du cinéma sont ceux où l'on sent la présence et le génie d'un auteur, à commencer par les films de Chaplin. On serait presque tenté de dire : à commencer et à finir par Chaplin...

Parler d'auteur unique en ce cas devient un pléonasme. Avec Chaplin il n'y a pas de problème, pas de doute. Tandis qu'avec mille autres films, quand nous nous posons la question : « Qui est l'auteur ? », nous ne savons que nous répondre. Quant à mettre la question au pluriel, c'est la rendre encore plus douteuse...

Je pense volontiers que P.-A. Touchard ne se trompe pas en annonçant le mouvement du cinéma vers l'auteur unique. Nous en apercevons en effet bien des symptômes. Mais qui sera l'auteur ? Sera-ce le metteur en scène, le scénariste, le dialoguiste, le monteur, l'acteur, le photographe ? Il me semble que dans la pensée de Touchard c'est au metteur en scène, le « cinéaste », comme on dit, qu'est réservée cette noble fonction, puisque c'est lui, par les images mouvantes, qui imprime définitivement au film sa réalité spécifque.

Admettons-le. Cependant quelles vertus nous attendons de lui ! Puisqu'il faut que ce génie de l'image mouvante soit aussi un génie dramaturge, un génie romancier, un génie poète, un génie peintre, voire un génie musicien... En dehors de Chaplin, on ne fait le compte de cette monstrueuse exception que sur les doigts des mains, et peut-être d'une seule main.

Il est vrai que l'auteur du film pourrait être d'abord un écrivain, lequel est créateur, par son état, d'histoires romanesques ou dramatiques ou poétiques, et inventeur de paroles. Il lui suffirait de s'emparer des pouvoirs propres au cinéma et de devenir le maître de toute l'œuvre, jusque dans ses nécessités mécaniques. On en connaît déjà des exemples, tels Cocteau et Pagnol. Est-ce se montrer trop sévère que de dire qu'ils n'ont rien de probant ?

Et faudrait-il se résoudre à penser que pour faire un film, comme pour un enfant, il faut être deux, ici un écrivain et un imagier ?

Quoi qu'il en soit, nous voyons bien que les films qui nous atteignent le plus profondément sont ceux où il y a d'abord l'invention d'une histoire, la création d'un drame, avec les paroles qui lui conviennent ; ceux où il y a d'abord un scénario, pour parler en jargon de cinéma, c'est-à-dire un sujet, en français naturel. Les plus belles images, les plus subtilement animées, ne font qu'enchanter le regard de façon fugace si elles ne sont pas le langage d'un sujet qui nous occupe l'âme. Alors elles ne sont plus que style, et un style qui ne « dit » rien tourne vite au néant de la virtuosité.

La valeur extraordinaire d'un film comme *La Strada*, dont je n'ai plus à faire l'éloge après le succès immédiat qui l'a accueilli, tient sans doute aux diverses vertus qu'il montre,

depuis le talent des interprètes, en tête desquels il faut mettre l'inoubliable Masina, jusqu'aux photographies, en passant par les scènes bizarres, les paysages insolites et une musique obsédante. Mais il ne fait pas de doute pour moi que cette valeur vient d'abord du sujet lui-même, du scénario, puis de toutes les forces créatrices, qu'après avoir inventé ce sujet en le pensant cinéma, l'auteur, l'auteur unique, a déployées pour le réaliser en cinéma.

Fellini est sans doute un « monstre ». Nous souhaitons que le cinéma nous donne l'occasion d'admirer souvent des exceptions aussi monstrueuses. *La Strada* (la route) est un bon présage de la voie royale qui est ouverte aux créateurs.

GABRIEL AUDISIO.

LETTRES D'OC

L'histoire littéraire occitane peut, si l'on y prend garde, éclairer et justifier certains prétendus accidents de la littérature française. Ainsi, du séjour que fit Malherbe en Provence, on n'en retient qu'une maladroite et malheureuse ambition de courtisan éloigné de la Cour et la préciosité à l'italienne des *Larmes de Saint Pierre.* Mais si l'on n'oublie pas que la Provence alors était le cadre d'une vie intellectuelle vigoureuse et fort originale, on peut penser que cet exil avait des charmes et prodiguait un enseignement. Un autre protégé d'Henri d'Angoulême, le fameux Bellaud de la Bellandière, par son œuvre provençale, nous permet de dessiner le visage de ce milieu aixois où, en 1577 débarque, dans les bagages du gouverneur, le jeune poète normand. Il appartenait à cet érudit admirable qu'est Auguste Brun, auteur d'une thèse qui n'a pas vieilli sur l'*Introduction du Français dans les Provinces du Midi* (1923), de nous restituer un moment d'histoire à travers un poète. Il s'agit d'un travail de vingt ans enfin imprimé.

Une forte étude est parue en 1952. En Octobre 1954 c'est, dans la petite collection *Les Classiques d'Oc,* que dirige Claude Liprandi, un choix de poésies. Ecrivain agréable, primesautier, Bellaud, qu'on a surnommé le Villon provençal à cause de sa vie turbulente et de ses séjours en prison, est avant tout un « renaissant ». Quelque peu attardé : autour de 1585, il imite Marot, celui de l'*Enfer,* non celui des *Psaumes.* Ce retard marque bien ce qu'il y avait tout de même déjà d'un peu provincial dans l'atmosphère aixoise. Mais par ailleurs, il semble se relier à l'Italie par un contact de voisinage. En tout cas crée une sorte de style provençal, où la mythologie chère à Ronsard se fait discrète, où le vocabulaire de la Pléiade rencontre une générosité du langage proprement méditerranéenne. Un seul exemple : cet adjectif *safrané* qui chez Ronsard n'est guère que l'emprunt savant d'un *croceus* à Virgile, et qui chez Bellaud illumine d'un poudroiement de lumière provençale un sonnet d'amour chaleureux et de nostalgie :

... au mois ensafranat *un troupeau de cigales*

Mais surtout Auguste Brun relie Bellaud à ses contemporains, et le dégage d'une simple appartenance provinciale : la Provence de cette fin du XVI^e^ siècle est en genèse. Un contre-courant, anti-ronsardisant, tend à rebâtir le renom médiéval : Jean de Nostredame se fait le biographe, fantaisiste certes, mais passionné, des troubadours et son neveu, César, prépare une *Histoire de Pro-*

vence. Il faudrait ajouter ce nouveau départ de l'humanisme, curieux de sciences et libéré autant que celui de 1530, fait provençal dont va bientôt profiter Peiresc. Ainsi se trouve indiqué un chapitre important de l'histoire des lettres en France.

●

Si l'importance de la Provence dans la vie intellectuelle du XVI[e] siècle est une découverte récente, on accorde aux troubadours, unanimement, le rôle d'initiateurs de la poésie européenne. Encore faut-il savoir exactement comment et en quoi. Les troubadours souffrent d'un cloisonnement de la recherche à leur égard : d'une part, les études romanistes fort assurées, mais assez étrangères au fait poétique lui-même ; de l'autre, une recherche plus éclectique, moins solide, mais suggestive. Bref, s'il s'agit de faire lire et aimer ces antiques occitans, il faut une alliance de l'érudition et du goût, car on ne parvient pas à eux sans effort, et beaucoup les jugent hâtivement, qui ignorent quelles joies la hâte leur refuse. L'originalité de la petite anthologie de Pierre Bec (*La lyrique occitane du Moyen Age*) est de se tenir au croisement de deux courants que nous signalons. Une introduction fort claire et méthodique contient un état de la question, qui fait aux diverses thèses sur l'origine de la poésie méridionale, par exemple, une part égale. Et les traductions allient — l'auteur nous en avertit — souci d'exactitude et souci de pénétration poétique : « Nous nous sommes efforcé, en nous inspirant de nos devanciers, de nous tenir toujours à mi-chemin entre la traduction trop littérale, qui trahit l'esprit de l'original par sa platitude, et l'interprétation trop libre, qui le trahit également en l'éloignant exagérément de sa structure linguistique ».

L'arrière-pensée de Pierre Bec semble avoir été par ailleurs d'arracher quelque peu nos troubadours aux classifications géographiques et de dessiner à travers l'aventure de leur poésie le chemin d'un humanisme de l'amour et de la joie. Il donne en appendice quelques pièces des imitateurs étrangers des troubadours : un trouvère, un galicien, un sicilien, un minnesänger. A les lire, on s'aperçoit bien que l'épithète d'*étrangers* est fausse absolument. Le fameux point de vue capétien en littérature nous gêne et prend des formes subtiles : on insiste lourdement sur la naissance des littératures nationales, et l'on est ainsi conduit à ignorer cette belle et libre circulation des thèmes lyriques à travers le XII[e] siècle. La façon dont, scolairement, on enseigne la littérature médiévale en France tient de cette erreur de perspective : en négligeant, ou plutôt en *expliquant réellement* la forme linguistique que prennent les genres, on pourrait peut-être donner du prodigieux XII[e] siècle en Europe occidentale, une image juste. Les troubadours sont au centre d'une explosion lumineuse dont les causes sont multiples, et nombreux les contre-coups : essor de la musique vocale, essor de l'art roman, essor politique des cités, regain du platonisme, etc... N'est-ce pas, au fond, ce cloisonnement par lequel rétrospectivement, on isole les troubadours dans leur spécificité littéraire et linguistique, qui explique l'embarras où l'on est quant au problème de leurs origines ? Les latinistes voient chez eux une imitation de la poésie

latine ; les arabisants attestent la poésie andalouse. Pourquoi ne pas donner aux uns et aux autres raison en affirmant que dans ce *creuset* du XII[e] siècle, des influences fort diverses ont pu se rencontrer, coïncider ? Et bien des maillons encore nous manquent. Car les études ont été en certains domaines à peine entreprises : on connaît bien l'école platonicienne de Chartres, parce que, menant à Abélard, elle a été vraiment étudiée. On entrevoit à peine une dévolution de l'humanisme arabe à l'Occitanie par les traducteurs catalans (1).

Mais on peut aussi lire les troubadours... Et c'est alors, dans toutes les anthologies, et davantage lorsque, comme ici, la traduction est heureuse et nous aide bien devant le texte, un plaisir d'amateur de poésie.

●

Dans une précédente chronique, nous signalions à cet amateur les efforts des poètes occitans actuels. Un des derniers venus, le gascon Xavier Ravier, mérite qu'on s'attarde un moment sur son œuvre. Ses *Paroles pour un bout de printemps* (*Paraulas entà tròç de prima*) représentent la saisie par un jeune homme à la fois du message de ses aînés et de ce que ce message dévoilait *aussi* de permanence humaine, présente en lui comme en eux. De là un certain poids du témoignage poétique. Car tout de même, l'habileté à dire ne suffit pas, et pas plus cette habileté à sentir que l'adresse verbale finit par développer. Si la connaissance du clavier poétique est maintenant possible pour un instrumentiste, consciencieux, de l'âme (la poésie, depuis une trentaine d'années n'a-t-elle pas un peu progressé comme une science, en raison des expériences faites ?) il reste les nécessités auxquelles le compositeur obéit. Celles de Ravier ne sont pas une faible contrainte. Aussi nous donne-t-il, liée en gerbe autour de son poème, une belle masse émotive, et draine-t-il jusqu'à nous un paysage vraiment essentiel. Il sait fort bien que l'amour de la femme et l'amour de la nature sont une seule et même chose, qu'à la limite la femme aimée est un paysage, mais il n'en tire que l'argument qu'il faut, l'argument dont l'homme robuste est responsable autant que le poète nerveux et secret. On respire largement dans cette poésie ; on y agrandit son regard, et les arcanes ne sont que d'un horizon. Je mets au-dessus de bien des essais contemporains, au-dessus aussi de quelques notations trop finies et trop *écrites* qu'il y a dans ce recueil, le tragique noble de cette pièce :

Déjà le visage d'un grand mort
étendu sur la terre
les oiseaux gouttes de son silence
glissent au long de ses rides.

---

(1) Voir sur ce sujet l'ouvrage monumental de Paul Renucci : *l'aventure de l'humanisme européen au Moyen-Age.*

Quand l'automne lâchera ses chiens de fumée
il aura sa vraie couleur.
Amour, terrible amour, décevant amour
tu es parti sur la trace de filles d'été
et tu nous a laissé
un masque déchiré dont tu te ris.

La magie ainsi obtenue est peu illusoire. Il n'y a pas d'attirail dans ces correspondances, ces images et ces symboles. Le métal transmuté était bon. L'or poétique est une richesse pour tous.

C'est là le seul jugement qui compte en définitive. Le reste n'est que broutilles. J'ajouterai pourtant que je me méfiais des excès de la jeunesse et ne les ai pas trouvés ici. On peut attendre beaucoup de Ravier, puisqu'il a déjà tant à dire, en ne disant pas trop.

Il reste à grouper autour de lui ses contemporains, auxquels il tient autant qu'au paysage. Il appartient à une école occitane au point d'équilibre de la réussite. D'autres vont sans doute déséquilibrer la diction sereine. Il aura à participer à d'autres aventures.

●

Faudra-t-il que le chroniqueur occitan connaisse des autres littératures dialectales de l'Europe ? En tout cas, il doit parler de ce curieux et double recueil que vient d'éditer Pierre Seghers. Un provençal, Henri Espieux, un wallon, Albert Maquet, se sont retrouvés dans une même fidélité au langage ancestral de chez eux, et dans une même recherche fort éclairée des possibilités de cet outil, eu égard à l'actualité poétique française (ou belge). Comme le souligne René Nelli dans sa préface « il s'agit de retrouver un humanisme naturel, spontané, qui situe l'homme comme un arbre — à la fois dans ce lieu de son enracinement et dans le ciel des humains et des astres ». Similitude donc de message, encore que les langues soient fort différentes, le provençal occitan tel que l'écrit Espieux se parant d'une haute tradition, le wallon restant beaucoup plus dialectal et tellurique. Mais ces poètes ont, indépendamment de la signification de leur rencontre, autre chose de semblable à dire, et devaient se comprendre. Une angoisse devant le siècle et les malheurs de l'homme, un goût de cet étincelant diamant, au sein de l'ombre, qu'est la pensée poétique. Bref, un souci de leur dignité.

Je suis tout seul contre la mort

écrit Maquet. Et Espieux lui répond :

Vie faite de cent cris, vie toute d'aventure,
La clameur est levain d'un seul amour.

Si l'un, parcourant toutes les raisons de ne pas croire, finit par un acte de foi, l'autre, le provençal méditerranéen, depuis son Paris se tend vers des richesses convoitées, et sait qu'il a raison. Mais dans les deux cas, il est question d'une poésie peu gratuite, aussi peu que l'est celle de Ravier, une sorte d'incantation des voix humaines liées en une seul voix, celle de l'homme à qui est confié par un obscur consentement la tâche de dire.

C'est là proprement la saveur de ces littératures, où des langues nées ou devenues vernaculaires rencontrent les exigences d'une technique mûre. Poésie lourde de passé et poussée jusqu'au monde de demain.

ROBERT LAFONT.

BIBLIOGRAPHIE : *Bellaud de la Bellaudière, poète provençal*, par A. Brun, édition de la Faculté des Lettres d'Aix 1953. *Bellaud de la Bellaudière : Obros et Rinos, Don-Don Infernau Passa-Tens*, choix par A. Brun, Aubanel, 1954. Pierre Bec : *Petite Anthologie de la Lyrique occitane au Moyen-Age* Aubanel, 1954. Xavier Ravier : *Paraulas entâ trôç de prima, Messatges*, 1955 Henri Espieux et Albert Maquet : *Luire dans le Noir*, poèmes provençaux et wallons avec traduction française. Préface de René Nelli, Pierre Seghers, 1954.

LA POESIE

RECHERCHE DE LA BASE ET DU SOMMET, suivi de **PAUVRETE ET PRIVILEGE,** par **René Char** (*Gallimard*). **POEMES DES DEUX ANNEES 1953-1954,** par **René Char** (*G. L. M.*).

Cette parution, en même temps de deux ouvrages de René Char est significative en ce que l'un est un recueil de poèmes récents et l'autre un *mélange* renfermant, avec de la poésie, certains textes de la période 1940-1945, d'autres polémiques ou critiques, et des préfaces et des bandeaux rédigés par le poète. Réunion que l'on pourrait croire disparate des uns, et de registres différents des autres. Mais, précisément très significative, au long des années et des circonstances, de la dualité essentielle chez René Char de l'homme et du poète, qui ne cessent de se répondre, de se compléter, de s'éclairer mutuellement, de sa vocation poétique et de celle de sa conscience, double responsabilité qu'il assume, dans les cahots de notre époque, avec une noblesse exemplaire. « *Faire longuement rêver ceux qui ordinairement n'ont pas de songes, et plonger dans l'actualité ceux dans l'esprit desquels prévalent les jeux perdus du sommeil* ». Le double rôle du grand poète, celui de créer et de nommer la Beauté, et celui de dénoncer la réalité inhumaine où nous sommes, et de rendre aux hommes les raisons et les voies de leur *invincibilité.*

« *Base et sommet, pour peu que les hommes remuent et divergent, rapidement s'effritent. Mais il y a la tension de la recherche, la répugnance du sablier, l'itinéraire nonpareil, jusqu'à la folle faveur, une exigence de la conscience enfin à laquelle nous ne pouvons nous soustraire, avant de tomber au gouffre* ». C'est cette recherche de la base et du sommet que René Char poursuit sans se lasser, à la croisée des contradictions et des doutes, des pires duretés de ce temps, usant tour à tour de l'angoisse et de la pitié, de la lucidité et de l'espoir, inébranlablement confiant, contre toutes les fortunes adverses, contre toutes les barrières qui ne nous sont que trop prodiguées. La gêne actuelle, l'inquiétude, nul ne les ressent plus que le poète : « *Nous vivons au flanc d'une inversion mortelle, celle de la matière compliquée à l'infini au détriment d'un savoir-vivre, d'une conduite naturelle monstrueusement simplifiées* ». Il s'agit, dans la confusion et le manque de vrais pouvoirs où l'homme est tombé, de trouver les forces et le sens d'un *renouement.* Justement, l'un des « Poèmes des deux années » s'intitule « Pour renouer ». Il faut citer son début :

« *Nous nous sommes soudain trop approchés de quelque chose dont on nous tenait à une distance mystérieusement favorable et mesurée. Depuis lors, c'est le rongement. Notre appuie-tête a disparu* ».

et ses deux dernières phrases :

« *Jeter bas l'existence laidement accumulée et retrouver le regard qui l'aima assez à son début pour en étaler le fondement. Ce qui me reste à vivre est dans cet assaut, dans ce frisson* ». pour mesurer l'étendue et l'importance de l'effort éthique de Char, dans les textes de poésie, les sentences ou les œuvres de circonstance, tantôt porté à un point extrême de tension, tantôt se relâchant, se laissant aller à de simples chants, au « soleil que nous avons délaissé ». René Char y interroge souvent l'homme, et brutalement le tire de ses facilités, de ses abandons et de ses reculs : « *L'homme battu mais invincible, périodiquement couché et foulé par la meute, restera-t-il toujours le roseau d'avant Pascal ?* ».

Son effort, le poète le mène à la fois comme un *assaut* et comme un *embrassement*. Il doit s'attacher à « nommer les choses impossibles à décrire » et admettre de se mesurer constamment avec quelque chose de mal cerné, de mal équilibré, qui pend et qui résiste, qui retient et qui pousse : « *Je n'attends rien de fini, j'accepte de godiller entre deux dimensions inégales* ». Il doit repousser en tout état de cause « le choix entre l'obéissance et la démence », savoir aller au plus loin, au plus dangereux, prendre les risques tout en gardant une sorte de réserve et de modestie : « *franchir la clôture du pire, faire la course périlleuse, encore chasser au delà, tailler en pièces l'inique, enfin disparaître sans trop de pacotilles sur soi* ». Mais aussi il se tient dans une étreinte continuelle avec le monde et l'animé, dans une quête avide de ce « fil de fraîcheur et de fertilité » qui est la joie offerte à l'homme.

Par la voie du dépouillement et de la gravité (« Cessons de miroiter ») de l'amour et de la noblesse innée, de l'essentiel, c'est à la hauteur que Char demande son aide. « *Lorsque nous sommes aptes à monter à l'aide de l'échelle naturelle vers quelque sommet initiant, nous laissons en bas les échelons du bas; mais quand nous redescendons, nous faisons glisser avec nous tous les échelons du sommet* ». De tout cela aucune règle, aucun système. Char croit aux élans, et non aux commandements, fonde sur le mouvement, et non sur l'ankylose, approuve le divers, refuse de juger, et aime, d'abord. « *Tour à tour coteau luxuriant, roc désolé, léger abri, tel est l'homme, le bel homme déconcertant* ».

En définitive, c'est sur l'acceptation totale et la ferveur de la vie, sur le tranchant, sur la primauté de la vie, sur les pouvoirs illimités de la vie, c'est-à-dire de la liberté, que René Char mise de toute sa force :

« *Nous resterons attachés, en dépit des doutes et des interdits, à cette* illusion *parfilée de gaîté et de larmes, que tant d'intérêts et tant d'amour réellement recouvrent. Sans cesse déchue et réintégrée, parmi les promesses que nous nous soufflons et nous jetons à l'oreille, rien jusqu'ici n'a pu en faire plier la suprématie* ».

Et le poète, une des véritables voix de ce temps, qui nous apparaît de page en page si proche, si effacé mais si efficace, si confiant et si fraternel, sait légitimement qu'il sera présent pour la récolte qui sera la sienne :

« *Le poète vivifie puis court au dénouement. Très vieux, malgré sur sa joue plusieurs fossettes d'apprenti, c'est un passant courtois qui brusque les adieux pour être là quand le pain sort du four* ».

PIERRE GUERRE.

LA NUIT VEILLE, par Armel Guerne (*Desclée*).

Dans une somptueuse préface écrite de la meilleure encre, l'auteur revendique pour notre monde livré aux arpenteurs « l'immense géographie » du rêve qui se déploie en nous dans le sommeil. Un tel morceau justifie le livre et on aimerait à citer longuement cette généreuse défense de notre seul domaine inviolé, parce qu'outre son objet propre, elle permet à Armel Guerne de rendre ses prestiges à notre langue réduite à n'être le plus souvent qu' « un sordide instrument à témoignages ».

Le porche de la préface dépassé nous sommes jetés de plain-pied dans l'univers arbitraire des rêves que Guerne autrefois nota avec probité et une extraordinaire précision. On sait que la génération surréaliste fit du récit de rêves un genre littéraire tendant à dépayser la raison, à déconcerter nos habitudes mentales. On y pratiquait la discontinuité des séquences, l'image insolite et cruelle, l'artifice hélas ! et y régnait, plus rarement, le climat que provoque un psychisme désaccordé. En toute objectivité, il faut reconnaître que bien peu de ces films à court métrage sont restés sur l'écran de nos consciences ; bien peu sont susceptibles de former une anthologie comme on peut le faire avec de vrais textes.

Le recueil d'Armel Guerne échappe-t-il aux faiblesses du genre ? Sous bien des aspects, certainement oui. Bien qu'ils trahissent un souci d'époque (celle où je crois, ils furent composés voilà quelque vingt ans), la plupart de ces récits s'en affranchissent par leur unité de ton, leur vraisemblance, le sens du furtif, de l'arbitraire dans le rêve, mais aussi par la perfection de l'écriture, cette dignité d'accent qui écarte tout soupçon de supercherie. Certains, tels « La Logique », « La Morte sans Suite », s'imposent presque comme des poèmes et rappellent les récits de rêves les mieux réussis de *La Terre n'est à personne* (1).

Mais les intentions de l'auteur, surtout si on se représente l'homme au caractère indocile, assez insensible aux parades littéraires, ne se bornent pas à un tour de force d'artisan. Plus que l'optique des thèmes et l'habileté du découpage, ce qui l'a tenté dans ces textes, c'est une leçon plus haute et sur plusieurs plans. Il n'est pas douteux qu'il n'ait voulu, en connaisseur du Romantisme allemand, montrer que la langue française pouvait, elle aussi, être assez fluide pour traduire la subtilité des images et retrouver la légèreté du langage intérieur, celui du rêve. Mais il est probable aussi qu'il a songé à développer par l'exemple cette école de contemplation où le spectateur ne peut rien sur le spectacle qui se propose à lui chaque soir. Et à rappeler de cette manière, qu'aux théâtres de leurs propres songes, tous les hommes assistant aux plus étonnantes et prémonitoires révélations, en ces temps de séparation et d'infinie solitude, se retrouvent chacun devant ses phantasmes dans la vaste communion du rêve qui les rapproche du centre même de la vie mystérieuse, du fonds primitif, leur commune base.

JEAN BALLARD.

(1) *La Terre n'est à personne* par A. Gaillard (Cahiers du Sud).

S.-J. PERSE ET L'HOMME, par Pierre Guerre (*Gallimard*).

Après Maurice Sailiet, Alain Bosquet et Roger Caillois, à son tour, quatrième évangéliste, Pierre Guerre présente les réflexions que lui a inspirées l'œuvre de Saint-John Perse.

Ce n'est pas la vie du poète, la nouveauté et la grandeur de sa poésie qu'il entend étudier, mais un aspect encore laissé dans l'ombre : le contenu éthique de l'œuvre, ou si l'on veut, la morale de Saint-John Perse.

Sacrilège ! diront les amateurs de poésie pure (la poésie-poésie). Dans un exposé, très facile à faire, où l'on montrerait tout ce que la poésie n'est pas, évidemment on rappellerait que la poésie n'est pas la morale. Mais oserait-on soutenir le contraire, que la morale n'est pas quelquefois poésie ? Que l'amour, la joie, la ferveur, la liberté, la justice — tous ces beaux mots qui sont les étoiles du ciel humain appelé conscience — ne sont pas aussi capables de poésie que la haine, le désespoir, la perversité ? et que le poète a autant, sinon plus, le droit de nous redire nos raisons de vivre que de chanter celles, si évidentes, de n'aspirer qu'au néant ?

Pierre Guerre montre par de nombreuses citations, non commentées, mais situées, reliées, contrastées par une prose volontairement neutre, que Saint-John Perse dans ses poèmes en apparence les plus gratuits s'interroge sur le sort actuel de l'humanité, remet en question la condition humaine et formule des réponses qui, si l'homme les écoutait, selon le vœu de Bernanos, lui rendraient l'honneur.

Merci encore à Pierre Guerre de nous rappeler que si un poète vraiment grand est un maître du verbe, c'est aussi la conscience du monde.

PIERRE MATHIAS.

FILLES DE L'ONDE, par Robert Goffin (*Seghers*).

Entreprise héroïque et à mon sens dérisoire que ce vaste poème écrit en rimes plates comme au temps de Delille ou de Népomucène Lemercier. Personnellement, cela me choque d'autant plus que la démarche de Goffin n'a rien de l'exercice canularesque, de l'humour à froid qui caractérisait la *Petite cosmogonie portative* de Queneau. Naturellement, rien de ce que peut écrire Goffin n'est négligeable, et *Filles de l'Onde* (presque une parodie de sa magistrale *Vie des anguilles*) est le type même du poème travaillé où tout est voulu, où d'innombrables vers pris isolément constituent une quintessence de tous les charmes du vers français, mais aucun mouvement ne porte ces vers. Imposible d'être charmé ou touché, on ne peut qu'apprécier. Ce livre est un échec, mais vaut d'être lu. De toute façon, il doit marquer une étape, un rebondissement de l'art de Goffin. A l'écrire, il y aura appris l'art de la condensation. De toute façon, il lui fallait l'écrire, et il faut le féliciter de son courage sans complaisance.

L.-G. G.

PSAUMES DE L'AMOUR ET DE LA MORT, par PIERRE-LOUIS FLOUQUET (*La Maison du Poète*).

Entre tous « serviteur des serviteurs », P.-L. Flouquet, l'animateur de l'admirable et oecuménique *Journal des Poètes* sait aussi employer sa ferveur à une œuvre personnelle dont ses activités militantes ne doivent pas obnubiler l'éclat. Au cours d'une évolution de vingt années, de *Corps et Ame et Transfiguration du Furieux* à ces *Psaumes de l'Amour et de la Mort,* récemment parus, s'est épanoui un lyrisme tourmenté, violent, chargé de scories parfois, mais charriées par une éblouissante lave qui nous vaut une des œuvres mystiques les plus passionnées de ce temps. Seuls peut-être les poèmes en prose du *Lys noir* par leur transposition d'une beauté plus sensorielle, sinon sensuelle, contrastèrent-ils avec le ton général de cette poésie conçue plus pour la voix que pour l'écriture. Ou bien, et c'est plus probable, étaient-ils le signe d'un apaisement conquis de haute lutte, le témoignage d'une conviction enfin atteinte. De toute façon, formellement et spirituellement, *Psaumes de l'amour et de la mort* marquent un palier dans l'œuvre de Flouquet, ce sont bien des psaumes qui ont gardé tout le pathétique des cris antérieurs, mais atteignent à l'ampleur, à la gravité d'un récitatif rituel. Je songe à ce « Psaume de la Faim » :

Monde, j'ai suivi l'itinéraire de tes prodiges, étreint tes beautés,
Et partout j'ai crié ma faim !
Faim indocile, faim de Dieu tu m'as sondé.

J'entends bien que pour apprécier pleinement Flouquet, encore que sa poésie soit objectivement valable par la seule qualité du langage, il faille ne pas être totalement fermé à la mystique chrétienne. Il me semble toutefois que la mystique de « Psaume du Poète » reflète une expérience transcendant toutes les orthodoxies :

Tu nous a donné le don de l'émerveillement et l'inquiétude de
Un songe nous conduit dans le labyrinthe de l'Univers. [*l'Amour*

L. - G. G.

CHAMP INTERIEUR, par PHILIPPE DUMAINE (*Seghers*).

Ce petit livre constitue une sélection des diverses plaquettes publiées par l'auteur depuis quinze ans. En dehors de la qualité des poèmes ainsi réunis, ce recueil présente pour tout amateur du lyrisme actuel, un intérêt capital. A mi-chemin des rhétoriciens de la « terreur » et des « engagés » des diverses obédiences, Dumaine s'est efforcé de couler dans un moule traditionnel de discours et de prosodie quasi classiques une inspiration fondée sur l'inconscient. Son chant est le commentaire de son expérience intime, et dans ses meilleurs moments il parvient ainsi à équilibrer deux exigences contradictoires. Poésie d'élégiaque intellectuel qui n'est pas toujours satisfaisante, mais de toute façon passionnante, exemplaire jusque dans ses échecs. Les quelques textes inédits qui figurent aux dernières pages de l'anthologie de Dumaine explicitent cette démarche d'un vrai poète de la présence :

Soyez l'homme qui veille à toutes les frontières,
Celles du cœur, de l'ombre ou celles de la terre.

Exploration du « pays sans arpenteur » dont en liminaire à *Agression de l'Inconnu* (titre qui pourrait définir sa manière), Dumaine nous disait déjà :

Ici nul n'est reçu s'il n'a pas le cœur pur
S'il ne brille du diamant de son enfance.

L. - G. G.

LA RANDONNEE DE L'ECLAIR, par Gaston Puel (*Cahiers de Rochefort*).

« C'est parce qu'une expérience n'est jàmais exceptionnelle que le langage n'est jamais exercice maniaque et solitaire. Le poète parle pour tous d'une manifestation commune dans un verbe qui n'a rien de particulier, sinon d'être un *moment* de sa chair, un versant de son esprit, une étincelle de sa lampe. Chacun doit combler le nécessaire *vide* qui s'alimente autour de sa modeste et trop fugace présence ». Il serait vain d'ajouter quoi que ce soit à cette définition que donne Puel de sa poésie ; mieux vaut l'illustrer par un poème :

Nos rencontres et nos ruptures, ces randonnées ténébreuses et illuminantes, nous apprennent la géologie de l'éclair.

Car l'éclair gît.

Passionnés de la terre, nous voudrions l'extraire, l'élargir en fumée...

A peine si son sillage nous assiste, quand de l'envers des choses nous effleurons le baiser.

Avec « Le dernier mot » Puel nous livre une sorte d'art poétique qui est aussi un art de vivre à l'usage des poètes. Quelle amère ironie !

Le monde entier est en suspens
Au bord des lèvres du poème,
Et le poète regrette amèrement
D'avoir fait bon marché des points de suspension.

L. - G. G.

RAFALE, par Jean Lestavel (*Caractères*).

« Dans tes rues cet enfant pâle — Face à face avec la mer... ». Ainsi, Jean Lestavel se revoit-il sur la plage de Malo. Cette attitude face à une grisaille mouvante, la mer du Nord, les môles de

son Dunkerque natal, un pays de guerre, cette confrontation avec des arbres souffreteux, des paysages usiniers ou portuaires, tels sont les thèmes de cette poésie-complainte dont la raison d'être est d'enchanter une peine et qui, par là, n'a que faire d'une évasion dans l'image. On songe à un climat Laforguien, moins le cynisme qui sous-tend Laforgue, mais c'est bien orgue de barbarie que la musique à la fois complaisante et sans apprêt de Lestavel. Il ignore tout des préoccupations intellectuelles ou de la révolte. A quoi bon, il sait proposer des tableaux qui se passent de commentaires. Par exemple, ce petit poème intitulé « Le Froid » :

Dimanches, ternes remparts
C'était la faute au pain gris, au café bu à la hâte, aux lumières amaigries. Peur des nerfs, longues veillées.
Autrefois les beaux chevaux dans l'écume du jour et la prairie mouillée. Regard noisette des enfants.
Mais le froid, que faire contre le froid ?

L. - G. G.

LA PART DES OISEAUX, par Denys-Paul Bouloc (*Le Lampadaire*).

Le périple s'achève dans la nuit du poème
nous savons notre part et la part des oiseaux

Animateur naguère avec Jean-Louis Digot des *Cahiers de l'Ilot* et de *Méridien,* qui publièrent à Rodez quelques-unes des plaquettes les plus valables de la génération 40, Denys-Paul Bouloc, exilé du pays natal, a gardé au cœur de Paris une sensibilité toute terrienne. Il a le sens de la saveur des mots plus que leur portée ; l'anathème social prend chez lui allure de chanson rustique. Poésie à la fois très imagée et très nue, toute dans la voix qui la profère, et que l'on souhaiterait plus objective, mieux « mise en page ». Bouloc est plutôt le poète d'une dispersion, d'une déperdition de la sensibilité, qu'un artiste volontaire soucieux de rassembler et de se ressembler. L'image-clef de son recueil, cette « part des oiseaux » ne convient pourtant pas à une morale de l'éparpillement, de l'absurde. Tout au contraire, selon l'interprétation méridionale du mythe, cette « branche des oiseaux » signifie à la fois le plus parfait détachement et le plus absolu achèvement. De l'arbre qu'importent les autres fruits, ceux que l'on cueille, à plus forte raison les feuilles ? Une certaine poésie ne propose que des feuilles.

L. - G. G.

LE ROMAN

MEMOIRES D'ELSENEUR, par Franz Hellens (*Albin Michel*).

Le roman de Franz Hellens n'est pas de ceux que l'actualité apporte et remporte. Et, placé comme il est, en dehors des recherches courantes, et comme hors du temps, il n'est pas trop tard, semble-t-il, pour l'aborder.

Sa richesse et sa complexité sont peu communes. Une somme ? C'est un bien grand mot et qui tient trop de place. Et d'ailleurs un romancier dont l'œuvre est abondante et à plusieurs directions, consent difficilement au point final. Ce n'est pourtant pas en vain que, cette fois, Hellens parcourt les deux registres qui totalisent sa vérité romanesque et poétique et, qu'ici, le créateur de fantastique et le conteur réaliste, l'Hellens de *Mélusine* et celui des *Marées de l'Escaut* cohabitent, s'exaltant mutuellement, et aboutissent à une espèce d'unité supérieure. Je ne sais si celle-ci est une évasion définitive et si Franz Hellens ne retournera plus la tête. Les dernières lignes du roman, admirables d'ouverture, du reste, laissent un peu indécis comme si, tout étant dit, ou rêvé, il ne restait plus que « l'universelle blancheur ». Mais non, nous restons bien dans l'univers double. L'Unité ne se conquiert que par le mouvement qui nous fait refuser de savoir lequel est *l'autre*.

Le drame de *Mémoires d'Elseneur* est évidemment celui d'Hamlet : le lecteur s'en doute avant même d'ouvrir le livre. Si la transposition du mythe dans la réalité quotidienne d'une Flandre un peu grasse est une parfaite réussite de conteur, il n'en reste pas moins que le poème devient alors une histoire. Mais le drame d'Hamlet (qui est bien celui du fils privé du père), sa figuration est inépuisable. Et, dépouillée de son prestige, je veux dire de ses oripeaux prestigieux, la tragédie reste lourde de possibilités poétiques — mais lourde, ici, comme la terre campagnarde. Hamlet-Théophile doit venger la mort de son père et Victor-Claudius mourra. Mais Ophélie aussi, Séraphine piquée par le même serpent. Il ne reste plus à Théophile qu'à passer dans l'autre monde. C'est ici qu'intervient la grande réussite de Franz Hellens — est-elle simplement littéraire ?

Certes, Théophile délire et nous ne savons pas si ce délire est une nuit offerte au démon ou des années d'errance sur un autre Bateau Ivre. Quoiqu'il en soit, le passage accomplit la purification du héros. Théophile revient au monde, vieilli, tanné, mais lavé, apaisé, comme après une jouissance extrême. Il réapparaît à la fois naturel et parfait et comme s'il était ressuscité.

C'est peut-être alors le roman de la résurrection qu'a voulu écrire Franz Hellens. *Mémoires d'Elseneur* est peut-être la nouvelle figure du plus vieux mythe, celui de la mort traversée et vaincue. Son héros termine le périple au cours duquel Hamlet s'était laissé surprendre, qui n'a pas accompli jusqu'au bout le rite imposé.

Quelques phrases prononcées par le capitaine du *Slonsk*, ce navire étrange, où Théophile est embarqué, deviennent alors singulièrement révélatrices : « Je vais donc vous dire ce que Lazare a vu et qu'il n'a jamais confié à personne ; ce qu'il avait aperçu quand il était en vie, ce qu'il a vu en sortant du tombeau. Vivant, il avait vu ce que chacun de ses semblables peut voir s'il possède les yeux de l'âme : que toute chose aspire à son achèvement. Ressuscité, il s'assura qu'elle existe, cette perfection jugée illusoire, inaccessible, dont il ne percevait que le reflet. Il n'est que de la vouloir. Je l'ai voulu et n'y ai fait aucun effort ».

Mais je soupçonne qu'Hellens laisse volontiers la part d'énigme qu'il faut à la disposition de son lecteur. On interroge toujours ses livres qui ne répondent pas explicitement à tout, mais dont le timbre et la lueur sont irrécusables. Et même s'il n'est pas de cette extraordinaire lueur de cuivre qui fait de *Mélusine* un livre unique, le roman le plus ambitieux de Franz Hellens est sans doute aussi le plus angoissant.

JEAN TORTEL.

TAMERLAN DES CŒURS, par René de Obaldia (*Plon*).

Giraudoux romancier devenait cotonneux, voir « Choix des Elues ». S'il y a du coton dans Obaldia, c'est du coton-poudre. Pour faire sauter quoi ? L'Histoire — n'oublions pas la majuscule.

On ne peut pas ouvrir un journal ni une revue sans trouver des expressions comme « le matérialisme historique », « l'histoire-en-train-de-se-faire », « le déroulement de l'histoire », formules qui n'expliquent rien, sinon que l'Histoire est devenue un mythe, pour ne pas dire une religion. Signalons cette découverte capitale d'Obaldia dans ce domaine aujourd'hui sacré : l'*Enroulement* de l'Histoire. On pourrait lui objecter que cette science nouvelle relève plus de la Pataphysique que de la science historique, mais chacun sait que la seule science digne de ce nom est la Pataphysique.

Qu'est-ce que l'Enroulement de l'Histoire ? C'est tout simplement la présentation non plus chronologique, mais poétique des faits ; Obaldia applique à l'histoire (et au roman) les méthodes de la poésie. Son ouvrage « Tamerlan des cœurs » se présente comme une symphonie où l'on voit l'Histoire s'enrouler — ainsi que des intestins — et en même temps (ou plutôt parallèlement, car il n'y a plus de temps) son héros vivre en marge de cette musique foraine et planétaire, occupé à faire l'amour — l'amour-en-train-de-se-faire — c'est-à-dire à satisfaire les femmes qu'il déguste comme des fruits, jusqu'au jour où il est pris dans les engrenages de l'Enroulement, entre à son tour dans la danse pour y jouer son morceau de cor ou de mitrailleuse.

Musique joyeuse — quel jeu passionnant que de dénoncer ce jeu de massacre de l'histoire conventionnelle ! — et lamentable — car, c'est de nous, les hommes, qu'il s'agit, de ce que nous osons appeler civilisation.

Livre non pour personnes pâles, mais hautement tonique.

PIERRE MATHIAS.

LES FEMMES, par PIERRE GASCAR (*Gallimard*).

Je ne pense pas que le titre « Les Femmes » définisse l'unité de l'ouvrage de Pierre Gascar. Si les personnages principaux de ces quatre nouvelles sont bien des femmes, on ne voit pas quelle est l'idée, sur la psychologie des femmes par exemple, qui puisse les relier. Dans le recueil « Les Bêtes », on pouvait dire que les récits illustraient ce thème que les hommes avaient rompu leur pacte ancestral avec les animaux, qui est d'abord un pacte de civilisation.

Le premier récit des « Femmes » est dans la lignée des « Bêtes » ou du « Temps des morts ». Ces travailleuses ukrainiennes, traitées comme des bêtes, mais des bêtes encore utiles, dont on attend un certain rendement, soulagent, grâce aux poux leur misérable condition. Rouerie pitoyable et émouvante. Peut-on lui comparer la rouerie, ou plutôt l'escroquerie, qui est le sujet du deuxième récit ? Quant aux deux derniers, l'étude d'un caractère de femme fait leur unité. Il s'agit d'une malheureuse abandonnée, on ne sait pourquoi, par celui qu'elle aime, qui ne pourra supporter sa solitude, qu'on verra enfermée dans un asile où son seul secours sera pourtant l'idée qu'elle a conservée de son amour.

Est-ce dans l'amour qu'il faut trouver l'unité du livre ? L'auteur aime ses héros, c'est évident et ce n'est pas si commun chez les romanciers actuels ; mais ce n'est pas une raison pour dire que « Les Femmes » sont une histoire d'amour.

Je ne vois pas ce que ces quatre études, assez disparates, ajoutent à la réputation que « Le Temps des morts » et « Les Bêtes » ont faite à Pierre Gascar.

PIERRE MATHIAS.

LES AVENTURES EXTRAORDINAIRES DU GRAND ZAPATA, par MARCEL ALLEMANN (*Gallimard*).

Je crois qu'on ne peut se débarrasser des problèmes que pose à la critique le roman de Marcel Allemann en le renvoyant à la tradition rabelaisienne. Ou plutôt c'est bien l'occasion de « repenser » cette tradition. Si ce jeune auteur, qui est un authentique mineur de fond du bassin cévenol, comme il appert, imite Rabelais, il ne se contente pas d'égayer de gauloiseries verbales un récit quelconque. Il a su découvrir le secret de ces gros mots qui sont des « mots grands », et qui expriment chez Rabelais à la fois la colère (la littérature vraiment rabelaisienne est toujours socialement insolite) et un goût profond à vivre que l'on ne saisit qu'au visage de ceux qui savent aussi le goût de la vie. Au fait, Allemann fait justement remarquer que peu de choses, sinon la mise en œuvre, sont de lui dans son livre. Le Grand Zapata a réellement existé, encore qu'il n'ait pas été le « Capitaine des Mineurs », la « brise de bonne amitié », « l'odeur de la mandarine » qu'il est successivement et à la fois pour les lecteurs du roman. Quant à l'invention verbale, très souvent hilarante, elle n'est que le prolongement d'une façon populaire de parler, grasse et poétique à la fois, constamment

pourvoyeuse du surréel, naturelle à ce monde du travail où se mêlent et s'affrontent l'arabe, l'espagnol, le polonais, l'occitan et le français. Le rire énorme n'est digne de Rabelais que s'il recouvre une tendresse pour l'homme, ici toujours jaillissante, une fidélité au monde des « braves gens ». C'est pourquoi chez Rabelais, — et ici — l'obscénité n'effleure jamais l'amour. Elle le protège en fixant ailleurs son domaine.

Mais ce livre est insolite à bien d'autres égards... Il ressortit visiblement à cette école connue du réalisme socialiste. Mais y introduit ce que jusqu'à présent on n'y avait pas trouvé : l'éclat de rire, et le mythe. Oui, Zapata est un mythe, et combien poétique ! Il fonde, en en découvrant littérairement l'existence, un folklore ouvrier bien moderne, semblable pourtant à cette image émotive que l'on se fait toujours du folklore.

Il y a des maladresses dans ce livre, mais on doit lui reconnaître cette vigueur exceptionnelle qui bouscule les jeux de la critique assise...

ROBERT LAFONT.

LE VERSEAU, par MAURICE SAVIN (*Gallimard*).

A qui voudrait se laver l'esprit des romans sombres ou poussiéreux, de la vulgarité des personnages, de la médiocrité ou de l'indigence du style, à qui voudrait passer de belles vacances en Bretagne en compagnie de personnages originaux ou nobles (je parle de noblesse d'âme) dans des décors poétiques à souhait, à qui goûte le style comme un bon vin ou une bonne peinture (mettons de Gauguin), on peut chaudement recommander le roman de Maurice Savin.

Gros livre — mais qu'on ne s'effraie pas, il a des ailes ; on est obligé de le lire vite, l'auteur ne vous laisse pas souffler et c'est un plaisir sans cesse renouvelé ; l'histoire marche bon train, le cocasse alterne avec le sentimental, le poétique avec le tragique ; en outre, le style d'un bonheur constant, c'est de la musique, est un autre plaisir ; on pense d'abord à Giraudoux l'enchanteur, mais ce n'est pas du Giraudoux, les héros ne sont pas des symboles, des types au superlatif (la plus belle femme, la plus belle marée, la meilleure langouste).

Le personnage le mieux venu, haut en couleur et complexe, comique et émouvant, Junon aux grâces encore d'églantine, maîtresse femme et rêveuse inguérissable, c'est Antoinette, la patrone du Verseau. La peinture, avec quel amour ! qu'en fait Savin est inoubliable, c'est une réussite. La Truite, dans son rôle de Beau Ténébreux qui cache un passé peu reluisant, est une autre réussite. Les trois jeunes gens, Gilbert, Melchior et Chantal sont d'une jeunesse comme on n'en trouve plus en nos temps affreux de J3 : poésie, on aime par exemple les coquillages et les étoiles, générosité, fraîcheur, hauteur d'âme qui touche au sublime, on ne sait ce qu'il faut le plus admirer. C'est une gageure que de faire que de tels

personnages ne soient pas des entités ou des héros pour roman du *Petit Echo de la Mode,* gageure gagnée. Augustin, du « Grand Meaulnes », n'était-il pas, en son temps, la jeunesse même ? — celle que la guerre a massacrée.

Il faut souhaiter que Maurice Savin fasse toujours de ses romans, grâce à son style, à ses personnages, à ses paysages maritimes ou stellaires, cette fontaine de Jouvence, ce fleuve d'enchantement qu'on ne peut appeler autrement que Verseau.

PIERRE MATHIAS.

LE VIEILLARD ET L'ENFANT, par Abdallah Chaamba (*Les Editions de Minuit*).

L'ingénieux, mais non ingénu, auteur de ce livre singulier s'en présente, avons-nous dit, comme l'infortuné héros. Félicitons cet Abdallah Chaamba de la lucidité sèche et sûre de son style. Qui connaît, peu ou prou, par contre, les Chaamba, serait fort surpris que l'enfant fut un chaambi, qu'un chaambi ait conçu ces récits, encore plus un serviteur d'Allah dont il semble ne jamais avoir ouï parler. Tout est ici aussi peu africain que possible. Un sapin de Norvège a été transplanté au désert et on a cru qu'il se muerait en un palmier du Draa ou du Tafilalet. Sade, Jean Lorrain et Gide d'une part, Kierkegaard, Kafka et Sartre, de l'autre, ont eu beau fumer le sable aride, l'arbre s'est obstiné à ne porter que des sortes de pignes âcres ou fades, le plus souvent, à vrai dire, sans sans aucune odeur.

Par instants, il semble même que le problématique signataire a délibérément voulu ce résultat. Ces cahiers témoignent avec netteté du talent d'un écrivain qui se veut gratuitement intelligent et se complaît avec délices à se détruire lui-même. Nous sommes plus près de Sacher Masoch que du divin Marquis. Malheureusement, ni le vieillard ni l'enfant ne sont morts et il est à craindre que d'autres cahiers poursuivent l'aigre récit de leurs fastidieuses amours.

CH. SALLEFRANQUE.

PRESENCE REELLE, par J.-C. Brisville (*Gallimard*).

Le roman (?) de J.-C. Brisville nous présente un animal antédiluvien : l'écrivain pur. Si, de nos jours, on ne rencontre plus d'individus exclusivement voués à l'art d'écrire, il ne faut pas en chercher la cause dans la seule conjoncture économique. Si Flaubert ne fut ni député ni professeur, ce ne fut point parce qu'il jouissait d'une certaine aisance, mais parce que la littérature représentait pour lui une fin en soi. Où est Flaubert aujourd'hui ? De sa statue brisée nous retrouvons quelques fragments privilégiés dans ce livre.

Pour Jérôme Cantalombre, l'écriture est une passion aux deux sens du terme. « Il ne se portait vraiment bien que travaillé par quelque nouvelle idée de pièce ou de récit ». C'est le cas de tout écrivain bien né. Mais voici qui est moins *sain :* « Tous les prétextes lui étaient bons pour retarder l'instant où il se trouverait devant sa feuille » (Comme pour Baudelaire, ceux qui lui fermaient la chambre de la Présidente). Sans doute parce que trop lucide, il sait que son besoin d'absolu ne se satisfera pas de l'œuvre créée, pincée de cendres après le bel incendie. Les pouvoirs de l'imaginaire sont illimités, mais sans réalité. Nous volons en rêve, mais c'est dans notre lit. La littérature n'est que la transposition algébrique de la vie, l'art, au mieux, « la monnaie de l'absolu ». C'est cela que ne peut admettre ce perverti très pur. Le voici condamné à l'absence, absence « soit à la vie, soit à l'essentiel ». Or, l'essentiel jusqu'ici lui échappe.

On reconnaît le spectre du nihilisme. Pour lui échapper, Jérôme tente une sortie : il fait jouer une pièce, il crée des êtres vivants. Il sera « révélé en un soir, entendu, reconnu ». Echec : il est refoulé dans la place. Cependant, le salut pour lui n'est-il pas dans l'échec ? Qu'il reconnaisse enfin que « la littérature peut donner un sens à la vie, mais à condition de ne pas devenir la vie », est de bon augure. Qu'importe qu'il ajoute, songeant à son avenir : « J'ai beau faire, je ne vois rien ». N'est-ce pas avant l'aube que la nuit est la plus noire ?

VICTOR CRASTRE.

LITTERATURE

HISTOIRE LITTERAIRE DE LA FRANCE MEDIEVALE, par PAUL ZUMTHOR (*Presses Universitaires*).

C'est un tour de force extraordinaire, et qui témoigne d'une singulière maîtrise, que celui qu'a réussi Paul Zumthor dans les quelque trois cents pages, denses à craquer, de son Histoire Littéraire de la France Médiévale. Pour la première fois sont étudiées parallèlement et dans presque toutes leurs complexes implications mutuelles, les trois littératures qui ont simultanément fleuri dans ce Moyen Age énorme et délicat comme a si bien dit le poète : la latine, la française et l'occitane. Une lacune d'une importance essentielle est, pour la première fois, comblée et il est curieux à cet égard qu'aucun volume de la bibliothèque de Synthèse Historique d'Henri Berr, si riche sur de si divers terrains, ne lui ait été consacré.

Si jusqu'ici l'on n'a eu de cette longue période de l'Histoire littéraire de la France, qui s'étend du VI^e^ siècle — où le poète Fortunat composait à Poitiers ses hymnes admirables — au début du XIV^e^ siècle, où Philippe de Grève achève les derniers beaux poèmes qu'ait donné le latin médiéval — qu'une vue si fausse et si incomplète c'est que la connaissance en était étrangement fragmentaire et discontinue. Seuls, peut-être quelques lecteurs du rapide volume de Remy de Gourmont sur le « Latin Mystique » soupçonnaient quelques-unes des grandes œuvres oubliées. Nul en France n'a songé à écrire une histoire des littératures françaises comme l'ont tenté en Espagne pour les littératures hispaniques Diaz-Plaja et toute une pléiade d'érudits. On a naïvement supposé que comptait seule la littérature écrite en français comme si, jusqu'à la fin du XI^e^ siècle, le français n'était pas un pauvre petit dialecte provincial mal dégagé du latin et dont il est difficile de dater la naissance. Au septième siècle, entre les Pyrénées et les Vosges, les Alpes et l'Océan, on n'écrit qu'en latin ; vers 780 seulement, on commença à écrire en « roman » ; le premier texte que nous ayons conservé en ce patois grossier est de 842. Le « francien » n'atteint à la dignité de langue que deux siècles plus tard, pendant trois cents ans encore les plus grandes œuvres seront écrites en latin.

Ainsi, jusqu'au livre de Zumthor on s'en tient par un paradoxe insoutenable à donner de la culture française un tableau où sont omis au long de quatre ou cinq siècles les philosophes — et quels philosophes : un Scot Erigène, un Saint-Anselme, un Abelard ! Les prédicateurs et les mystiques ; le plus grand écrivain peut-être du Moyen Age, Saint Bernard, n'est même pas nommé aussi bien qu'un Gerson. Les historiens véritables : un Abbé Suger, un Robert d'Auxerre, un Jean de Salisbury sont, non moins naturellement, omis en compagnie des plus hauts et des plus subtils poètes, comme Hildebert de Lavardin, Adam de Saint Victor et cet Alain de Lille, qui fut tant admiré du Dante. De la merveilleuse renaissance carolingienne, si chrétienne au fond, mais souvent si païenne de forme — ne voit-on pas un moine invoquer au cours d'un même poème le lubrique Priape des jardins et la Vierge très pure ? — de la merveilleuse Renaissance Carolingienne il n'est rien retenu. On

oublie avec une paisible candeur le grand fleuve latin qui poursuit son cours majestueux en France, à côté du petit ruisseau roman peu à peu enflé et qui, devenu fleuve à son tour, ne cessera d'être alimenté par des canaux issus de son longtemps vivace compagnon.

Il sera impossible après le savant volume de Zumthor, de persister dans de tels errements. Sans doute a-t-on— cette dernière décade — traduit les livres de J. de Ghellinck sur la littérature médiévale et l'importante Introduction à l'étude du latin médiéval de K. Strecker mais, outre qu'elles négligent les liens de celui-ci avec le français, elles n'ont été lues que des spécialistes. Zumthor est beaucoup plus accessible aux « honnêtes gens » et il a esquissé la première synthèse valable.

Il est difficile d'en exagérer l'intérêt. Aussi érudite et bien informée que prudente, la synthèse de Zumthor ne se contente point de sèchement énumérer les auteurs, mais elle les replace dans leur milieu avec autant de sûreté que d'aisance ; les littératures occitanes sont étudiées avec le même soin que les littératures latines d'un Occident qui échappait bien heureusement encore aux compartimentages des nationalités. Si Richard Cœur de Lion compose des vers français et des vers provençaux, Frédéric Barberousse et Alphonse le Sage en font de provençaux aussi. Zumthor n'omet ni les influences germaniques, ni les celtiques, non plus que les byzantines et les andalouses. Un tel livre est le fruit de lectures immenses, on n'est point pourtant accablé sous les détails érudits, de grandes lignes sont dessinées avec force, le milieu politique, social et religieux est évoqué avec vigueur.

Sans crier gare, Zumthor révise les valeurs jusqu'ici consacrées et rend à quelques écrivains d'expression française, sacrifiés parce qu'ils sont Italiens, comme Philippe de Novarre, ou Anglais, comme Robert Wace, leur place à côté de Joinville ou de Villehardouin. Les Plantagenet apparaissent pour la première fois comme les grand mécènes de la littérature française au Moyen-Age. Je sais peu de lectures plus excitantes pour un profane.

Si cette *Histoire littéraire* de la France médiévale pèche en quelque point, c'est par l'excès de prudence d'un universitaire qui ne consent à prendre parti que quand il a atteint à une certitude absolue : une hypothèse aussi séduisante que celle du médieviste allemand Borkenau sur le premier état de la chanson de Roland, d'abord saga normande en quelque sorte, n'est même pas mentionnée par exemple ; c'est là la réserve d'un savant qui vise à être aussi objectif que possible et qui s'abstient de trancher là où il y a doute.

En bref, Zumthor a écrit un livre indispensable à qui s'intéresse peu ou prou à notre ancienne littérature, à quiconque aussi se préoccupe des origines de l'humanisme de la Renaissance de cet humanisme qui, comme l'avait déjà souligné Gilson à propos de Rabelais, prolonge sur tant de points celui du Moyen Age. Cet hommage rendu à la continuité des cultures méditerranéennes l'est avec une force démonstrative irrésistible. Le flambeau passera au temps du Dante et surtout de Pétrarque à l'Italie. En 1299, le Vénitien Marco Polo dicte ses mémoires et annonce les voyages qui vont ouvrir au monde occidental les pays les plus lointains et préparer un magnifique renouvellement des esprits.

CH. SALLEFRANQUE.

REFUGES DE LA LECTURE, par GEORGES DUHAMEL (*Mercure de France*).

Georges Duhamel s'est réfugié dans la lecture quand il a dû s'interdire le libre exercice de la plume et repenser ses raisons de vivre. Cela dit assez en quelles circonstances il a pris ce parti : ce fut dans le temps du bâillon et des entraves, où contraint au silence, il retournait aux sources vives pour y tremper son courage de résistant.

Il a donc relu ses auteurs préférés par hygiène de l'esprit, comme on brûle des simples dans un air malodorant pour le rendre respirable ; il analyse ces essences que notre langue protège de l'instabilité ou de l'usure et il y trouve une saveur d'autant plus forte que l'époque abîmée par l'ersatz a perdu l'usage du palais.

Nous profitons grandement de cette quête où l'humble détail voisine avec le glorieux, où la trouvaille du philologue, le goût du styliste éclairent les problèmes humains, les actualisent. Sa démarche est sûre, elle va droit aux grandes œuvres, les dévisage pour mieux les animer, leur ôte un certain fard que l'admiration paresseuse colle sur leurs traits pour les figer. Duhamel ne veut pas s'en délivrer : il a besoin de leur jeunesse exigeante, de leur séduction inapaisée, de leur regard tonique. Il leur accorde une attention de savant autant que de lettré. Ses favoris sont : Ronsard, Hamilton, Rimbaud, Flaubert, l'anonyme de la Chanson de Roland, Homère enfin.

Des intempérantes audaces du premier il sait isoler les nobles foulées, les accents de candide orgueil et les notes plus tendres qui nous troublent encore profondément. Du second, il montrera l'incomparable agilité d'esprit et les amusements d'un regard frivole. Rimbaud reste pour lui l'adolescent ébloui, l'avaleur de feu qui jongle avec les mots-fusées. Il laisse à Flaubert sa royauté dans une illustre lignée d'esprits féroces et pourtant souligne sa tendresse. Il rend à notre vieux poème épique son air de famille, en insistant sur les richesses verbales, sa flamme héroïque et ses figures tout d'une pièce. Il oppose son allure roide et militaire à la variété du poème homérique où la vie totale d'une époque anime une multiplicité de peintures.

Mais arrêtons-nous sur cet « Homère au XX^e^ siècle », la première et la plus longue étude du recueil. Loin d'être un simple divertissement d'annotateur ou l'hommage d'un esprit orné, elle approfondit notre connaissance de l'humanité grecque archaïque, de ses héros et de ses dieux. Elle nous la rend proche et parfois contemporaine. Ces chefs pleins de suffisance — de vrais Tartarins qui se défilent quand tout se gâte — un défaitiste courageux comme Hector, des embusqués, des aigris, et tous tristes jusqu'à la mort, pleins de nostalgie comme des prisonniers, les voilà bien nos pareils, nos frères ! Et cette lâcheté des dieux, leur versatilité, comme elles nous sont bien montrées ! Et cette férocité du vainqueur, ces blessures hideuses qui font presque oublier notre barbarie scientifique, comme cela nous est familier ! Nous reconnaissons d'ailleurs la maîtrise du peintre pour qui la chirurgie n'a pas de secrets : le Duhamel de la *Vie des Martyrs* parle en maître quand il cite avec égard Homère décrivant une plaie affreuse ou l'effroyable trajet d'un épieu.

Tout aussi pertinentes sont les remarques du critique sur les noms pittoresques et les fameuses épithètes homériques. Traduits en langage noble, ils nous paraissent un procédé de style, mais, dit Duhamel, ils relevaient de l'argot du temps. « Le lecteur souriant a parfois envie de redresser la savante et sage traduction française. Il dit : « Patrocle au cœur velu », et tout aussitôt il nomme l'ami d'Achille : « Patrocle poil au cœur ». Il trouve ailleurs : « vieillard, nourrisson de Zeus » et il interprète librement : vieux mignard de Zeus ». De là à réclamer de nos hellénistes la traduction d'une page d'Homère dans le plus pur argot de la première guerre mondiale, il n'y a qu'un pas. Duhamel n'hésite pas à suggérer à Mario Meunier de le faire.

Ce sont là vues originales auxquelles une exégèse trop respectueuse ne nous a pas habitués. Elles nous forcent à abandonner cette littérature de musée et de livres d'images qui nous affadit le cœur. Même si nous ne renonçons pas tout à fait à cette Grèce idéalisée par l'école, nous avons ici le sentiment de la voir humanisée et de lui retrouver les couleurs dont le temps a privé ses marbres (1).

JEAN BALLARD.

L'EXISTENCE DANS LES ROMANS DE JULIEN GREEN, par Antoine Fongaro (*Angelo Signorelli, Roma*).

Les études littéraires d'Antoine Fongaro se recommandent par leur honnêteté, leur rigueur et leur clarté. On a pu en juger dans un récent numéro des « Cahiers » à propos de Reverdy. Après avoir trouvé dans l'œuvre du poète quelques clefs forgées par le poète lui-même, Fongaro s'en servait pour ouvrir les portes de la poésie reverdyenne. Une des objections qu'on pourrait lui faire, c'est que les clefs imaginées par le poète ne conviennent pas forcément à sa poésie, car il y a une différence sensible entre la poésie telle qu'on la conçoit ou qu'on la désire et celle qui vous échappe des mains.

---

(1) *Refuges de la lecture*, comme le souligne l'auteur dans sa préface possède un double sens : « la lecture, la sainte et nécessaire lecture, a besoin elle aussi de rechercher des refuges » et c'est l'occasion de montrer les périls qui guettent le livre, la décadence de la lecture, qu'elle soit moyen de connaissance, d'information ou simple divertissement. On connait le cheval de bataille de Duhamel, sa défense du livre dans tous les domaines où il le sent menacé, où il voit son action réduite, sa diffusion gênée. Il ne cesse d'attirer l'attention des pouvoirs publics sur la perte de prestige, sur l'abaissement fatal de la culture qui en résulteront et dont notre pays sera le premier à pâtir.

Depuis des années nous suivons avec espoir sa campagne, qu'elle s'exerce par la conférence ou le journal et il est émouvant de voir que malgré son pessimisme il ne se décourage jamais. Ce qu'il demande, les pouvoirs publics si prompts à se targuer des victoires intellectuelles françaises n'auraient pas grand effort à faire pour l'accorder. Il le résumait encore dans *Le Figaro* du 3 mars dernier : « il faudrait que le livre français fut traité par nos dirigeants comme le journal, au point de vue d'abord de la fiscalité et, ensuite, des tarifs postaux ».

C'est clair et précis. Et cela s'entend d'abord pour l'étranger où notre influence décline par négligence et manque d'appui. Quelques centaines de millions retirées à l'alcool ou aux fabrications de guerre trouveraient là un emploi autrement fécond.

A propos de Julien Green, la méthode employée par Fongaro consiste à trouver dans l'œuvre du romancier des constantes évidentes, peu nombreuses, qui lui permettent de la caractériser et de montrer d'abord qu'elle est une étude de l'existence avant Sartre et la littérature existentialiste. Il aurait pu être tentant pour Fongaro de définir à son tour l'existentialisme, de lui comparer celui de Green, de chercher aussi des références dans le journal du romancier, mais ce n'est pas le sujet choisi : l'existence dans les romans de Julien Green. Que faut-il entendre par ce mot ? Tout simplement le fait d'être au monde.

En s'appuyant constamment sur des citations, le critique analyse les composantes de l'univers greenien, à savoir le destin, la solitude, l'ennui et la durée. On voit alors à quel point cet univers est homogène, certainement concerté, limité aussi, mais dans ses limites d'une profondeur et d'une vérité humaines qui vont jusqu'à l'atroce plus que l'étrange. Green, c'est l'enfer, même dans un salon de province.

Et quel enfer ! Implacable, indéchiffrable, tel est d'abord le destin auquel sont soumis les héros greeniens qui agissent comme des automates ou des somnambules. En outre, seuls, inexorablement seuls — prisonniers qu'ils sont de leur âme et geôliers d'eux-mêmes. Troisième tare inguérissable : l'ennui, que Fongaro définit ainsi : « Il naît de ce que nous sommes perpétuellement les mêmes, de ce que nous devons nous supporter nous-mêmes tous les jours jusqu'à la mort ». Dernière torture, celle de la durée qui fait des héros greeniens « les esclaves martyrisés du temps ».

Comment, dans cet univers si noir, vont agir ces malheureux héros ? Vont-ils l'accepter ou le refuser ? Ici, Fongaro distingue les personnages passifs ou qui se soumettent à l'habitude ou à la passion, des personnages actifs qui, par le sadisme essaient de donner quelque intérêt à leur condition de damnés ou cherchent à s'en débarrasser par la fuite. Le sadisme va très loin chez Green, l'acte d'amour s'y confond avec l'acte de mort, le désir de posséder la beauté avec le désir de l'anéantir.

Dans cette œuvre qui, mieux que la littérature existentialiste, évoque « l'angoisse, l'étouffement, la paralysante tristesse qui gisent au fond du quotidien » l'essai de Fongaro trace au moins des allées faciles à suivre. Qu'on ne puisse tout expliquer par quelques formules, il faut le reconnaître. Et c'est un des plus puissants attraits des romans de Green que les éléments ou les thèmes qui les composent soient si simples, mais l'ensemble d'une complexité ou d'un mystère qui défie l'analyse — comme la vie.

PIERRE MATHIAS.

LES ARTS

ARCIMBOLDO ET LES ARCIMBOLDESQUES, par LEGRAND et SLUYS (*Editions La Nef de Paris*).

Ce livre est une preuve de la qualité et de l'intelligence des éditeurs actuels de livres sur l'art, par rapport à ceux d'il y a vingt ou trente ans. Je n'en croyais pas mes yeux : un livre sur Arcimboldo ! Nous sommes loin du temps où l'on publiait sans se lasser des livres sur Rembrandt ou sur Raphaël. Il est vrai que les travaux des critiques et la curiosité du public ont singulièrement agrandi le champ de l'édition, et permettent aujourd'hui des incursions neuves, voire des découvertes dans le domaine de l'histoire de l'art. Maints exemples en pourraient être donnés.

Certes, c'est au surréalisme qu'il revient d'avoir fixé son projecteur sur le peintre des « têtes composées ». Mais c'est à F. Legrand et F. Sluys qu'il revient de lui consacrer une étude où la compétence et l'érudition apparaissent sous la netteté et la sobriété de la forme. Regrettons seulement que, dans la partie de leur iconographie consacrée aux survivances arcimboldesques, ils ne reproduisent ni un Dali, ni un Max Ernst, ni un dessin d'André Masson de la série « mythologie de la nature ».

L'art de Guiseppe Arcimboldo s'est développé au XVI^e siècle, dans la cour des Habsbourg, à Prague, où il séjourna vingt-six ans, peintre officiel, comblé d'honneurs, retournant à Milan gratifié d'une pension et du titre de Comte Palatin. Curieux personnages que ces Empereurs, Ferdinand I^er, Maximilien II et Rodolphe II, rongés par la curiosité la plus insolite, accumulant dans leurs « Cabinets des Merveilles » des objets étranges allant de la zoologie ou de la biologie à l'ethnographie, collectionnant les monstres, vrais ou faux, les automates, les pierres et les machines, les horloges, les armures et les squelettes, les plantes extravagantes et les coquillages, s'entourant de physiciens, d'astrologues, d'alchimistes et de toutes sortes de charlatans. Dans ce milieu, bizarre s'il en fut, on aurait peine à reconnaître la figure idéale d'une Renaissance « antiquisante » que l'on a tendance à se figurer. Cent ans avant, les Médicis n'avaient pas seulement dans leurs collections des médailles grecques et des profils droits, mais, eux aussi, des basilics en peau de raie et des racines de mandragore.

Arcimboldo n'est peut-être pas un « peintre » dans le sens où Titien ou Rembrandt le sont, mais Miro non plus, et encore tout cela nécessiterait des explications. Par contre, c'est indiscutablement un créateur : le créateur d'un procédé, immédiatement imité, non seulement dans les portraits composés, mais encore dans les paysages anthropomorphes, dans les costumes de ballets du XVIII^e siècle et jusque dans les caricatures d'hommes d'état, comme celles de Napoléon reproduites par Legrand et Sluys. L'origine de l'inspiration d'Arcimboldo doit-elle être recherchée dans la peinture

maniériste flamande, comme ceux-ci l'admettent ? Le critique italien Benno Geiger, dans un livre récent sur Arcimboldo, attribue son goût à l'origine allemande de sa famille. Quoiqu'il en soit, l'originalité de son œuvre rencontre, à notre époque, où le surréalisme est passé, les plus vivants échos. Et nous avons, grâce au volume de La Nef de Paris, qui reproduit les peintures du maître, celles de ses copistes et imitateurs, et toute une iconographie de comparaison, le meilleur instrument de connaissance d'un peintre dont l'oubli durant quatre siècles nous paraît aujourd'hui incompréhensible.

PIERRE GUERRE.

(*Un volume cartonné, 160 pages, 60 planches dont 4 couleurs, prix 2.250 francs*).

L'EGYPTE DES PHARAONS, par ALBERT CHAMPDOR (*A. Guillot*).

Un livre d'un format agréable (19×25) présenté avec soin sur papier couché, non pas épais, mais dense, net, bien en main, comme un bon outil. Il pourrait être seulement un instrument de travail commode puisqu'en plus de cent reproductions, il donne une image valable de l'architecture et de l'art égyptiens. Mais il est mieux que cela : on y sent à chaque page l'amour de cette civilisation qui a guidé dans son choix Albert Champdor, son exaltation : « le miracle de la présence des siècles morts est exaltant comme est exaltante la longue caresse du fleuve-dieu, adoucie par la pureté et l'éclat d'un ciel incomparable », écrit-il dans sa préface où il résume l'histoire de l'Egypte Ancienne en la survolant comme à coups d'ailes, presque poétiques en plus d'un endroit. Ce que j'aime dans ce choix de photographies, certaines en couleurs, toutes dans une bonne mise en page, c'est qu'au delà de la documentation, il nous donne un juste reflet de cette mystérieuse et paradoxale synthèse égyptienne : son côté colossal — pyramides, salles hypostyles, colosses, pylones — et son côté délicat, minutieux des bas-reliefs, des peintures et de maints objets. « Il suffit d'aborder en Egypte pour reconnaître aussitôt la présence d'une merveilleuse civilisation, pour la recevoir comme un don des générations mortes », dit Albert Champdor. C'est ce don qu'il nous transmet dans son livre, avec je ne sais quoi de vivant, de palpitant encore qu'il a su trouver dans ces pierres usées par le vent des sables ou renversées par le temps des hommes.

PIERRE GUERRE.

(*Un volume, 160 pages, 112 photographies dont 28 en couleurs, prix 2.400 francs*).

DANS LES PAS DES CESARS, photographies de FRÉDÉRIQUE DURAN (*Hachette*).

Quelle idée attachante que celle (inaugurée dans la même série par le volume « Dans les pas de Jésus ») de faire comme toucher le passé grâce aux ressources actuelles de la photographie. Plus d'une fois nous avons été frappés par la *présence matérielle* enfermée dans l'image photographique d'une ruine, d'une colonne ou de quelques arbres au bord d'un chemin, suivant la lumière ou

l'angle de prise de vue. Réunir en un album de telles images, où cette *présence* est systématiquement recherchée, c'est donner aux passé un caractère quelquefois hallucinant, et à notre imagination une matière paradoxalement réelle et irréelle à la fois. Aucun personnage dans les belles photographies de Fréderique Duran, mais dans chacune on a l'impression qu'*ils viennent juste de passer.* Dans le simple pavage de mosaïque, en gros plan, des Thermes de Caracalla, dans les murs de la Villa d'Hadrien, dans l'herbe du jardin de Domitien où les ombres s'allongent, dans cette allée de pins sur le Palatin où tombe le soleil couchant, dans cette rue étroite au pavage antique, nous avons l'impression de n'être pas seuls, d'être dans le lieu le plus animé, le plus actuel, momentanément vide et où vont *vraiment* venir, tout à l'heure, à l'instant peut-être, les patriciens en toge, les légionnaires bruyants, les « clients » désœuvrés ou les matrones tenant par la main des enfants frisés et bruns. La déception, traditionnelle à Rome, dont parle Pierre Grimal dans sa préface, celle de trouver des pierres dérisoires dans une sorte de jardin public cotoyé par les autobus et enserré par la ville moderne, la photographie nous l'évite. Le forum n'est plus une fosse aux ours, où circulent des promeneurs ridicules, mais il recouvre le recueillement, la solitude habitée, l'émotion nécessaire à notre tête à tête (on devrait dire : à notre pas à pas) avec la Rome des Césars.

PIERRE GUERRE.

(*Un volume cartonné, 153 pages, 126 photographies, prix* 1.980 *francs*). *en couleurs*).

JORDAENS, par Léo Van Puyvelde (*Editions Elsevier*).

Après Rubens et Van Dyck, Léo Van Puyvelde, ancien conservateur en chef des Musées des Beaux-Arts de Belgique, continuant sa série d'ouvrages consacrés à l'art flamand, s'attache à Jordaens, dont il analyse scrupuleusement la vie et les œuvres, leurs caractères essentiels et le style du peintre. Certes, Jordaens, leur contemporain, n'a pas l'importance de Rubens et de Van Dyck. Mais s'il a moins d'inspiration, d'allure et de grandeur, s'il apporte moins à la peinture que ces deux maîtres, son œuvre vaut cependant par la couleur, par les solides qualités du métier et par le sens de la composition. Bourgeois lui-même, Jordaens est le peintre de la société bourgeoise du XVII^me^ siècle à Anvers ; à ce titre, il dut satisfaire à de nombreuses commandes d'une clientèle peu exigeante, réalisant rarement une expression qui dépassait le niveau de sa production habituelle : cependant, l' « Offrande à Vénus », « Adam et Eve », le « Tribut de Saint Pierre », le « Piqueur et sa meute », le « Jugement de Paris » et surtout la composition la « Fécondité de la Terre » sont des chefs-d'œuvre incontestables. M. Léo Van Puyvelde apporte les précisions les plus éclairantes sur l'œuvre de Jordaens, dont les élèves furent nombreux, mais dont l'autorité de la main est, grâce à lui, évidente. Son catalogue des œuvres authentiques est un travail considérable et savant, que seule sa compétence était à même de réaliser.

G. M.

(*Un volume, 240 pages de texte, 94 reproductions en noir, 5 hors texte couleurs*).

LAUTREC ET SON TEMPS, par François Gauzi (*David Perret*).

François Gauzi est un peintre languedocien, un « pays » de Lautrec, qu'il rencontra dès son arrivée à Paris, en 1885, dans l'atelier de Cormon, où déjà le peintre de la Goulue avait la réputation d'un indépendant et d'un excentrique. Gauzi a légué au Musée de Toulouse les œuvres de Lautrec qu'il possédait. Son ouvrage nous livre un témoignage direct, d'un homme qui aima Lautrec et comme ami et comme peintre, qui dessina à côté de lui, qui connut ses modèles, qui l'accompagna dans les cafés chantants et dans les bars fréquentés par les dames de petite vertu, les artistes et les jockeys. Il ne s'agit pas dans ce livre fort bien illustré, d'une vie de Lautrec ou d'une étude sur son art, mais nous y touchons, au gré des souvenirs de F. Gauzi, le personnage lui-même, tantôt dans son atelier encombré et poussiéreux, agrémenté après son voyage à Londres de meubles de Maple et d'étoffes de chez Liberty, tantôt au Moulin-Rouge ou au Divan Japonais, entraînant son compagnon voir Yvette Cavelli se déshabiller dans la pantomine « Le Coucher d'Yvette ». Ce « Lautrec vivant » n'est pas une sorte de Musée Grévin où poseraient successivement Lily la Rousse, Bruant ou Tom, le cocher des Rothschild en haut de forme, mais une suite de « séquences » presque cinématographiques, dont Lautrec est le centre, allant et venant sur ses courtes jambes, admirant le casque d'un samouraï, faisant un mot, une blague, ou sanglotant, tout seul, pour une garce, parmi ses toiles inachevées.

P. G.

(*Un volume illustré de 175 pages, prix 540 francs*).

DUFY, par Jacques Lassaigne (*Coll. « Le Goût de notre Temps », A. Skira, éd.*).

Nul ne saurait mieux trouver sa place que Dufy dans une collection qui veut marquer « le goût de notre temps ». Il en a stylisé le bonheur, le luxe, l'élégance, la gaîté de la lumière et de la vie. Peut-être contre lui parfois, car il n'a pas manqué de sentir qu'il devenait prisonnier de son propre académisme. Jacques Lassaigne ne manque pas de citer une de ses letres de 1947 : « Je voudrais arriver à détruire ce qu'on appelle l'originalité et aboutir à une peinture telle que n'importe qui pourrait la concevoir et la faire ». Et ce n'est pas par hasard ni par fantaisie qu'il peignait quatre ans avant le « Bal du Moulin de la Galette » d'après Renoir : « Je crois que cette étude de Renoir me sera très profitable ». Les œuvres des dernières années, sa « peinture tonale » dont le ton ambiant crée le dépouillement, l'austérité, le grand équilibre classique, montrent l'extrême aboutissement d'un art qui, malgré des apparences de spontanéité est parfaitement réfléchi. Comme il l'a écrit, Dufy voulait « montrer comment le cœur et l'intelligence se poursuivant comme des papillons essaient d'atteindre les chimériques images de ce qui est et de ce qui n'est pas ». Ce sont ces papillons merveilleux, dont les lignes vont plus vite que la couleur, qui créent en définitive l'art irremplaçable de Dufy, une des rares *peintures heureuses* de notre époque. Singulière leçon d'optimisme, en un temps qui en manque tellement, que celle d'un homme frappé d'infirmité, écrivant : « Le temps de ma maladie et celui des cataclysmes du

monde ne devrait pas être aperçu dans l'ensemble de mes tableaux réunis ». Le choix de reproductions en couleurs de l'ouvrage : Skira comble le vœu de Dufy.

P. G.

(*Un volume relié toile, 118 pages, 64 reproductions en couleurs, prix 1.800 francs*).

JAPON, photographies de Werner Bischof. **D'UNE CHINE A L'AUTRE,** photographies de H. Cartier-Bresson (*R. Delpire, édit*).

La transformation s'est faite insensiblement sous nos yeux, mais elle est aujourd'hui frappante et significative : la photographie est passée de l'*anecdotique* et du *documentaire* à la *connaissance*. Appliquée aux images d'un pays, elle a franchi le stade où elle ne nous offrait que des vues ; son œil n'est plus passif, il recherche à travers les attitudes et les visages des hommes, à travers les paysages et leurs lumières, dans les rues ou dans la nuit, le sens profond d'un peuple et d'une nation, plus immédiatement perceptible grâce aux pouvoirs multiples des images. Le livre que composa, peu avant sa mort tragique, Werner Bischof, est une exceptionnelle réussite. Le photographe était en présence d'un pays à la fois peu et faussement connu, déformé à nos yeux par la littérature, souvent par la pire littérature, en même temps nimbé d'une auréole de poésie et de pittoresque, et alourdi d'une cruelle réputation. C'est une difficile entreprise qu'il réussit, celle d'en souligner les contradictions et d'en donner la réelle unité, l'originalité attachante. Images de « ce qui n'est pas perdu » — les maisons de papier ouvertes sur les jardins, les temples, quelques stupéfiantes photographies de végétation et d'eau — images du Japon d'aujourd'hui — tramways électriques, stip-tease, buildings, rizières et sports, un visage d'enfant attentif (peut-être la plus belle photographie de l'album, dont le contenu est vertigineux) — images enfin de « ce qui ne se perdra peut-être pas », théâtre de marionnettes, théâtre populaire du Kabuki (celle de l'acteur Mitsugoro priant avant d'entrer en scène) théâtre aristocratique des Nô. Les pages du livre de Werner Bischof sont ineffaçables de la mémoire... La préface de Robert Guillain est éclairante, et le goût le plus sûr, japonais pourrait-on dire, a habillé l'ouvrage d'une toile moutarde ornée de son titre nippon.

Les photographies d'Henri Cartier-Bresson (dont on connaît le beau livre sur les « Danses à Bali ») se placent au contraire dans le domaine du fugitif, le passage d'une Chine à l'autre, en 1949, au moment de l'évacuation de la capitale du Kuomintang et de l'arrivée des troupes de la République populaire. Certes, sa vision photographique est sensible aux foules, aux images sobres et signifiantes, mais j'avoue que son cadre trop étroit n'entraîne pas mon adhésion. Il demeure pourtant de ce livre un réel contenu humain, très spécifiquement chinois, le drame de l'attente sans haine ni enthousiasme, tranquille, sinon résignée, curieuse, presque amusée. Cependant, c'est l'anecdote qui prime ici, pour aussi intéressante qu'elle soit.

PIERRE GUERRE.

(*Un volume relié toile, 109 photographies dont 30 en couleurs, prix 2.800 francs*).
(*Un volume relié toile, 171 photographies, prix 2.700 francs*).

ILES DES DIEUX, par GOTTHARD SCHUH (*Editions Clairefontaine, Lausanne*).

Java, Sumatra, Bali, îles des Dieux. Il y a cent façons d'écrire un récit de voyage. Il y a surtout les mauvaises qui nous sont trop souvent servies, lorsqu'il s'agit de pays tropicaux, où la facilité d'un pittoresque de pacotille a fait souvent trébucher des écrivains de valeur. Au contraire, la simplicité du récit de Gotthard Schuh est frappante, et satisfait notre imagination, voire nos rêves, plus que les complications des autres. Il est vrai que d'un long séjour dans les îles de la Sonde il ne tire qu'un mince album, alors qu'habituellement ce serait plutôt le contraire... Il est favorisé aussi parce qu'il est photographe. A ce titre, il connaît la valeur d'une seule image, d'un instantané. Il se garde d'entreprendre la description lyrique ou minutieuse d'une forêt vierge, ou d'une danse sacrée. Au milieu de tant d'adjectifs, de tant de mots, on finit par ne plus *voir*, on devient aveugle, et l'auteur a fait long feu. Gotthard Schuh se contente de quelques notes, et je vois, et je sens. Il se tait, souvent, pour laisser parler ses photographies qui nous restituent, non seulement la gravité et la noblesse d'un peuple, mais le grain de la peau de ses femmes, la beauté de leurs prunelles blanches, et leurs épaules rondes... Un fouillis de verdure, une vue aérienne de la forêt où serpentent les cours d'eau porteurs de fièvres, et je connais tout un pays. Mais ce sont encore les visages qui sont le plus attachants, incroyablement ailleurs de nous...

P. G.

(*Un volume cartonné, 153 pages, 126 photographies, prix 1.980 frs*).

LE ROUSSILLON, photographies de M. NICOLAS, texte de A. FRAIGNEAU (*Coll. « Couleurs du Monde » Del Duca, éd.*).

C'est un tour de force que de donner, dans un album de trente pages, une idée juste d'une province, si juste qu'elle dépasse, en ce qui touche celui du Roussillon, le domaine de l'analyse pour atteindre celui de la synthèse. Le Roussillon, c'est cette couleur rose, « plus délicate que l'aurore homérique », écrit André Fraigneau, qui s'étend sur ses édifices, fort de Salses, château de Perpignan, églises de la campagne, mais aussi sur les maisons de Collioure ou de Banyuls et le long de ses routes, lorsque les pêchers sont en fleurs. Deux parmi les photographies en couleurs y ajoutent l'or des cyprès de l'automne, dans un ciel délayé de douceur. Chacun des monuments artistiques de la province est représenté par de belles images, la cour du palais des rois de Majorque, le cloître d'Elne, les sculptures de Saint-André de Sorède et de Saint-Genis les Fontaines, le tympan de Coustouges, Arles-sur-Tech, le prieuré de Serrabone, l'abbaye de Saint-Michel de Cuxa, celle de Saint-Martin du Canigou, et les images des paysages font passer entre les pages la pureté de l'air, le moutonnement des vignobles et jusqu'au bruissement des oliviers dans le vent... Ce livre est la *présence* merveilleuse d'un pays.

P. G.

VARIETES

LA MERVEILLEUSE AVENTURE DE CABEZA DE VACA, par Haniel Long, traduit de l'américain par F.-J. Temple ; préface par Henry Miller, avec cinq lithographies de Arthur Seconda (*Montpellier, La Licorne*).

Bien curieuse aventure, en effet, et pas seulement des points de vue géographique et historique. Le naufrage et les errances d'Alvar Nunez, dit Cabeza de Vaca, furent contés dans un récit qui eut plusieurs éditions et traductions entre 1542 et 1933. C'est ce récit, nous dit-on, qui sert de base à la reconstitution, en quelque sorte « interlinéaire », tentée par Haniel Long, qui lui donne un portée littéraire, voire religieuse et métaphysique. Haniel Long veut présenter, non tel quel le rapport que Nunez adressa à son roi Charles-Quint, mais celui qu'il eut souhaité lui adresser.

Nunez, qui était à la bataille de Ravenne, en 1512, partit en Amérique et fit naufrage en 1528 dans le golfe du Mexique. Mal affamé, il voyagea huit ans dans l'intérieur du pays, avec deux autres espagnols et un maure, qui avaient survécu comme lui au naufrage. C'est alors que, dans leur complet dénuement, ces durs conquistadores se mirent à considérer les Indiens comme des frères. Les sauvages s'adressèrent à ces mystérieux étrangers sans défense pour guérir leurs malades. Avec stupeur, Cabeza de Vaca et ses compagnons s'aperçurent que malgré peu de préparation à un tel rôle, leurs prières, leurs signes de croix et leurs impositions des mains avaient un pouvoir de guérison miraculeux, qui ne les quitta que le jour où ils retrouvèrent leurs compatriotes civilisés.

Cette expérience singulière avait de quoi séduire Henry Miller, qui a brillamment commenté dans une préface ce « premier rayon de soleil dans la sanglante légende des conquistadores ». La douceur est victorieuse ici et non le massacre. Comme dit Saint François, l'homme n'est lui-même qu'aussi longtemps qu'il demeure en présence de Dieu et pas davantage. A la merci de tout, dépouillé de tout et d'abord de son comportement social européen, Nunez est contraint d'agir à chaque instant en présence de Dieu. Miller n'est pas fâché de voir dans cette expérience d'un Espagnol solitaire du XVIe siècle le symbole de la force morale de l'individu contre les étouffants temps modernes.

Haniel Long souhaite que le message s'adresse quatre cents ans plus tard, au « monde qui est le nôtre, où le problème des relations humaines demeure difficile, où l'exploitation de l'homme est encore un cancer... Nous sommes bien l'auditoire qu'il lui faut ». Dans son texte, d'un style tendu, dépouillé, admirablement traduit par F.-J. Temple, on trouve des phrases comme celles-ci :

« Tout en priant avec force, j'ai senti comme une déchirure en moi, par laquelle m'était insufflé le pouvoir de guérir. Et dans la solitude de ce pays sauvage, aucun tissu de mon corps ne s'opposait au mystérieux pouvoir... Tout ce que nous avons appris de l'autre côté des mers, nous l'avons rejeté. Seul est demeuré avec nous pour le salut des autres, ce que nous avons appris dans les bras de notre mère... Ces regards, ils me jetaient hors de moi-même, dans un monde où rien, s'il est fait pour autrui, ne paraît impossible ».

Au bout de huit ans de cette vie étrange, les premiers compatriotes qu'ils rencontrent sont des trafiquants d'esclaves navrés d'avoir fait mauvaise chasse ce jour-là. En retrouvant ces frères, semblables à ce qu'ils étaient eux-mêmes jadis, sans amour et assurés de leur supériorité, tout pouvoir merveilleux les quitte aussitôt.

EMILE DERMENGHEM.

VOLONTES D'EXISTENCE, par CUNG GIU NGUYEN (*Editions France-Asie, Saïgon*).

Parmi ces trois essais d'un intellectuel vietnamien de culture française, il est inévitable que l'attention se concentre sur le premier, qui a donné son titre au volume. Les deux autres, qui touchent à la littérature de son pays, en éclairent la sensibilité : on ne sait bien ce qu'est un peuple que si l'on en pénètre la poésie. Mais, pour nous, même si nous avons quelque familiarité avec les classiques chinois, ces pages ne suffisent pas à préciser ce qui, justement, constitue par rapport à eux l'originalité des auteurs vietnamiens. Tandis que le premier essai nous atteint au cœur.

Car la décomposition, à notre contact, de l'antique société locale, le drame des jeunes générations qui découvrent à notre école mille raisons de douter, mais point de principes pour construire — et cette évolution est analysée ici avec beaucoup de pénétration — ce n'est pas seulement celui du Viêt-Nam, c'est celui de l'Afrique, blanche ou noire, et c'est même, reflété, celui de la France. Quand on pourra raisonner de sang-froid sur les successions d'erreurs, d'obstinations, d'injustices, que nous avons commises, on s'apercevra, je pense, que si la domination française s'est plu à maintenir tant de vieilles institutions, tout en les vidant de leur substance par sa seule présence, si elle a été plus conservatrice que ses administrés, ce n'était pas seulement pour les facilités qu'elle y trouvait.

Il y avait chez beaucoup de nos administrateurs (Lyautey en est un cas frappant) la nostalgie de notre propre passé, dont la décomposition les effrayait. De façon plus générale, le souvenir amer de nos propres bouleversements politiques et sociaux leur faisait souhaiter une marche plus prudente, pour des peuples dont les institutions leur paraissaient d'autant plus vénérables qu'ils n'éprouvaient pas personnellement le poids de leur vétusté. De là à la stagnation il n'y avait qu'un pas, vite franchi par des gens de peu d'imagination, que paralysait le sentiment, si décourageant, que Paris, d'où ils attendaient la lumière, n'en avait aucune à leur apporter. L'indifférence de gens lassés d'un monde qu'ils ne pouvaient pas connaître du fond d'un bureau, parfois même cette forme de conscience professionnelle qui consiste à croire que tout est sauvé quand on tient des dossiers bien à jour, enfin cette prudence paysanne qui arrête le Français quand il s'agit d'appliquer les principes qu'il a lui-même lancés, toutes ces défaillances ont fait autant de mal que les préjugés raciaux et les intérêts personnels. Or, elles tiennent au fond même de notre tempérament.

Nous ne saurions donc lire ces pages sincères, dont la force tient à leur modération et à la finesse de leurs analyses, sans nous accuser nous-mêmes. Nous écoutons là un homme de bonne volonté,

qui ne cache pas les faiblesses de ses compatriotes, qui sait que « la révolte de l'individu » est « imparfaite, sinon inutile, si elle s'arrête sur le chemin de la négation pure », qui écrit courageusement : « la révolte est échec quand il ne s'agit que de changements de signes, de transferts de situations ». Il mérite d'être aidé, et, avec lui, tous ceux qui cherchent un équilibre profond pour leur vieux et jeune pays. Or, pour les secourir d'un exemple efficace, il faudrait que le nôtre ait lui-même retrouvé l'unité de son âme. Un esprit divisé contre lui-même ne peut jouer au maître.

GABRIEL GERMAIN.

LA VALLEE DES ROIS, par Otto Neubert (*Robert Laffont, éd.*).

Notre époque, qui recherche les axes les plus lointains de la civilisation, marque chaque jour un intérêt plus aigu pour l'art et l'histoire de l'Egypte ancienne. Au siècle dernier, l'égyptologie était réservée à un cercle somme toute restreint de savants et d'archéologues, mais aujourd'hui c'est le grand public lettré qui demande à être familiarisé avec la geste des pharaons. Le livre d'Otto Neubert, dont le texte est complété de dessins au trait, correspond parfaitement à ce but. Il donne non seulement des renseignements très vivants sur les découvertes des sépultures de la Vallée des Rois (Neubert y prit part personnellement en pénétrant avec Carter dans le tombeau de Tout-Ank-Amon, en 1922), mais il résume toute l'histoire de l'Egypte depuis son origine jusqu'à sa décadence. On le lit d'une traite, comme un roman, sans que l'on puisse reprocher à son auteur une intempestive fantaisie ou la moindre faiblesse de documentation.

P. G.

VIE, GRANDEURS ET MISERES DE BYZANCE, par René Guerdan (*Plon, éd.*).

La collection qui s'ouvrit par le remarquable ouvrage de Céram (« Des dieux, des tombeaux, des savants ») est une collection de vulgarisation qui vise à faire connaître à un public assez étendu les questions les plus diverses et quelquefois ardues. Elle y parvient en « romançant » plus ou moins l'histoire ou les sciences, en rendant plus agréable leur présentation, plus facile leur exposé. En ce sens on ne saurait demander à René Guerdan la plus rigoureuse minutie historique. Rien n'est moins certain qu'un vent ait tenu la destinée de Byzance, mais l'ahurissante ambassade de Luitprand fut vraiment une sorte de film comique. « Malgré de remarquables travaux, l'histoire de Byzance reste peu connue en France. Elle y est passée sous silence, pis, dédaignée », écrit R. Guerdan. Sans doute son livre poussera à la lecture des ouvrages de Diehl, de Schlumberger ou de Bailly. L'histoire de Byzance, et l'Histoire tout court, y trouveront en définitive leur compte. On sait gré à René Guerdan de donner une *couleur* de l'histoire byzantine. Il y parvient en choisissant quelques épisodes de sa grandeur ou de ses misères ; ce sont des tableaux brillants qui ont les tons vifs et violents des décors de Léon Bakst.

P. G.

DJELAL-EDDIN EL ROUMI

POÈTE ET DANSEUR MYSTIQUE

PIERRE ROBIN

DJELAL-EDDIN EL ROUMI POETE ET DANSEUR MYSTIQUE

Parmi les grands mystiques, Djelal-eddin el Roumi occupe une place à part : entre tous il a choisi de s'avancer vers Dieu par la musique et par la danse ; il a pris ce chemin vers l'extase et c'est sur ce chemin qu'il a rencontré la poésie. Sans doute invoque-t-il, afin de justifier l'audace de l'entreprise, des raisons d'opportunité : « Par sa grâce, Dieu nous a retiré du Khorassan et envoyé en Asie-Mineure pour que nous répandions avec largesse la pierre philosophale de nos mystères sur le cuivre de l'existence de ses habitants ; en sorte que nous les transmutions alchimiquement, qu'ils deviennent compagnons du monde de la gnose et des mystiques du monde entier. Lorsque nous vîmes qu'ils n'inclinaient en aucune manière vers la voie de Dieu et qu'ils restaient privés des mystères divins, nous insinuâmes ces idées par la voie gracieuse du concert spirituel et de la poésie cadencée, choses conformes au goût des humains ; car les habitants de l'Asie-Mineure sont gens de plaisir et soumis à l'influence de la planète Vénus » (1). Il est toutefois permis de ne voir là qu'une précaution contre l'hostilité des théologiens officiels, adversaires déclarés de la danse et du concert. Ce n'est pas une simple raison d'opportunité, mais de toute évidence une irrésistible vocation qui pousse Djelal à choisir cette route singulière et l'entraîne vers le « concert spirituel » — intime association de la musique et de la danse, que vient couronner la poésie — comme voie d'accès au divin. « La voix du violon, disait-il, c'est le bruit du grincement de la porte du Paradis ».

---

(1) Aflaki, *les Saints des Derviches Tourneurs*, trad. Ch. Huart, P. Leroux, 1918 2 vol., t. I., p. 190. En dehors de l'œuvre même de Roumi, notre principale source est la biographie d'Aflaki, écrite moins de cinquante ans après la mort du Maître. Comme en toute biographie de saint à cette époque, aussi bien en Orient qu'en Occident, des traditions merveilleuses se mêlent aux faits pour composer les mille visages d'une légende dorée. Cf. aussi Djami, *Nahafat-al-Ons*, trad. Silvestre de Sacy, 1831 ; Sultan Waled, *Waled Nameh*, Téhéran, 1335 H.

Djelal-eddin el Roumi est né à Balkh (2) en 602 de l'Hégire (1207) ; Balkh était alors l'une des capitales les plus florissantes du monde islamique et la dynastie des Seldjoukides y avait attiré en foule les savants, les musiciens et les poètes ; Avicenne y est né, Ghazzali et Khayyam y ont professé, Saadi y fit un séjour. Par sa mère, il appartenait à la famille royale de Khorassan ; son père, Baha-eddin-Waled était un homme pieux et un savant théologien. Des premières années de Djelal à Balkh les hagiographes nous ont laissé l'image merveilleuse d'un enfant habité de rêves et de visions, précocement sensible à la musique et souvent frôlé par « les êtres saints vêtus de vert ».

A la suite d'un conflit avec le souverain, jaloux de son prestige, Baha-eddin dut quitter Balkh en 1212 avec sa famille et de nombreux disciples. La longue caravane des exilés se mit en route vers Nichapour où l'enfant Djelal rencontra le poète mystique Attar, qui lui fit don de son *Livre des Oiseaux* et lui prédit une éclatante vocation spirituelle. Vénérant en lui les promesses déjà visibles de la sainteté, son père lui-même ne l'appelle plus que « notre Maître » ; et ce nom de *Maulana* lui est resté.

Lorsque, poursuivant leur route, les voyageurs arrivent devant les portes de Bagdad, aux gardes qui l'interrogent sur son identité et sa destination, Baha-eddin se borne à répondre : « Nous allons de Dieu à Dieu ; nous venons d'une région où il n'est point d'acception de lieu, et nous allons à des régions semblables ». C'est à Bagdad qu'ils apprendront la destruction de Balkh par les hordes de Gengis-Khan. Après une quinzaine d'années de cette vie errante à travers les grandes villes de l'Islam, Baha-eddin se fixe enfin à Konieh où règne un prince seldjoukide, ami de la science et de la poésie, Ala-eddin Kaikabad ; sous le patronage royal, il reprend son activité de professeur ; il meurt quatre ans plus tard, en 1231, et Djelal peut recueillir de ses lèvres ce testament spirituel : « Mets cette recommandation à ton oreille comme une boucle d'or : sois un récit dont le souvenir est agréable, car nous ne sommes que des récits » (3). Djelal, âgé de vingt-quatre ans, hérite de la chaire paternelle et se consacre à l'enseignement ; mais le succès et la science laissent son cœur insatisfait : déjà, il aspire à une autre forme de connaissance, plus immédiate, plus totale, plus enivrante. Pendant quelques années un ancien disciple de son père, le Sayyed Borhan-eddin, surnommé « le Seigneur Connaisseur des Mystères », préside à sa formation mystique. « Tous deux avaient appris à nager dans la mer : leurs deux âmes étaient reliées intimement, sans qu'il y ait de couture » (4). A la

(2) Balkh, alors capitale d'une grande province persane, le Khorassan, n'est aujourd'hui qu'une petite bourgade d'Afghanistan.
(3) Aflaki, *loc. cit.*, t. I, p. 77.
(4) *Ibid.*, p. 46.

mort du vieillard, Djelal retombe dans la solitude. S'il reprend à nouveau le bâton du voyageur — nous retrouvons sa trace à Alep, à Bagdad, à Damas —, on peut supposer que c'est en quête d'un nouveau compagnon spirituel.

Un jour qu'il se promenait à Damas sur le Meidan, un homme hirsute et débraillé, vêtu d'un froc noir de derviche, coiffé d'un haut bonnet de feutre noir, mais beau d'une beauté étrange qu'irradiait, en un visage consumé, la flamme impérieuse du regard, se dirige vers lui à travers la foule ; il lui saisit la main et la porte à ses lèvres, puis le regardant fixement, lui dit ces mots mystérieux: « Comprends que je suis le changeur du monde ! » — Djelal resta quelques instants comme interdit d'étonnement et de crainte. Quant il revint à lui, l'homme avait disparu. Il le chercha partout dans Damas. Tout ce qu'il put apprendre, c'est qu'il se nommait Chams-eddin de Tabriz et qu'à cause de la rapidité de ses brusques déplacements, on l'appelait « le derviche volant ». Le cœur lourd, il reprit le chemin de Konieh.

Or voici qu'en novembre 1244, près de quinze ans après cette première rencontre, Chams-eddin réapparaît, pour s'installer cette fois, despotiquement, dans la vie de Djelal. Incapable de trouver un compagnon spirituel qui sût comprendre son âme ombrageuse et secrète, Chams-eddin suppliait le Seigneur de lui faire voir un des êtres « voilés par le rideau de jalousie ». « O Seigneur, gémissait-il, je voudrais que tu me montres un de tes êtres aimés et voilés ». La réponse vint : « Cette beauté voilée que tu réclames, c'est l'aimable fils de Baha-eddin, Sultan des Savants ». « Dieu dit-il, montre-moi son visage béni ! ». Il lui fut répliqué : « Que donneras-tu en don de gratitude ? ». Il répondit : « Ma tête ! ». La révélation vint: « Va dans le pays de Roum (5) pour atteindre le but ». Alors, ayant mis la sincérité comme ceinture à son âme, il se mit en route pour cette contrée. (6)

Dès que Djelal vit Chams, « le feu de l'amour mystique, dit-il, lança une flamme dans mon cœur ». Pendant quarante jours, délaissant tout enseignement, il demeura avec le derviche dans la cellule d'isolement. Lorsqu'ils sortirent enfin de la cellule et se dirigèrent vers la maison, Chams dit : « Procure-moi une maîtresse ! ». Djelal prit par la main son épouse Kira-Khâtoun et la lui amena. Mais Chams dit : « Elle est la sœur de mon âme. Procure-moi plutôt un gentil garçon qui me serve ! ». Immédiatement Djelal amena son propre fils, Sultan Waled. « C'est mon fils chéri, dit Chams-eddin. Va plutôt m'acheter une bouteille de vin au marché ! ». Et le Maître se rendit aussitôt au quartier juif

(5) L'Asie-Mineure.
(6) Aflaki, t. II, p. 175.

et fit remplir une cruche de vin, qu'il apporta. Alors Chams poussa un cri, déchira ses vêtements et, posant sa tête sur les pieds de Djelal, lui dit: « J'en jure par Dieu, il n'est pas venu et ne viendra pas à l'existence un sultan aussi aimable que toi. Je voulais éprouver la limite de ta mansuétude ». (7)

D'autres épreuves vont suivre. A quelque temps de là, Chams ordonne: « Ne lis plus les paroles de ton père ! ». Et Djelal, qui en avait fait jusque-là sa nourriture quotidienne, cesse de les lire. Puis il lui dit: « Ne parle plus à personne ! »; et Djelal, renonçant à nouveau à son enseignement, garde le silence.

Qui était donc cet homme dont le pouvoir de fascination fut assez fort pour plier Djelal à l'obéissance la plus totale et la plus joyeusement acceptée, pour lui faire une loi de ses caprices mêmes ? De son vivant déjà, il baigne dans une pénombre de légende. Certains chuchotent qu'il n'est qu'un imposteur, un illettré de basse extraction, fils d'un tailleur de Tabriz, et que l'effronterie du charlatan et du sorcier lui tient lieu de toute science. Pour d'autres cependant, il appartient à l'illustre et redoutable lignée d'Hassan Sabah, le grand maître d'Alamout, fondateur de la secte hérétique des Haschichins. En fait, Chams, quelles que soient ses origines, n'a rien d'un illettré; il a suivi à Tabriz les leçons d'un éminent directeur spirituel; puis il a parcouru le monde islamique, de collège en collège, pour acquérir les sciences sacrées. Mais s'il n'a rien d'un illettré, il n'en proclame qu'avec plus de violence la vanité de toute science humaine et la valeur unique de l'illumination et de l'amour.

Que lui importent les querelles des scolastiques, les prescriptions de la loi et les règles de la morale courante ? La seule chose qui compte, c'est d'atteindre à l'extase, au cœur de l'illumination que répandent les noms et les attributs divins. Au seuil de la vision extatique, la raison discursive doit abdiquer tout pouvoir. « La raison est effacée, dira Djelal, comme la lumière du cierge par le soleil du matin ». Ivre de Dieu, Chams manifeste un dédain agressif pour toutes les lois humaines; il se plaît à bouleverser les idées reçues, à bafouer les traditions, à scandaliser les docteurs. Sans jamais adopter sa brutalité de ton et de manières, Djelal se convertit entièrement à sa doctrine du pur amour. « J'ai purifié mon cœur de toute science, chantera-t-il dans le Divan, et j'ai trouvé un ami ». Et il donnera ce conseil à ses disciples: « Vends cette raison humaine, et achète l'émerveillement ».

Sur le chemin de l'Union, Chams assumera pour lui le rôle de l'initiateur et du guide. Il soulèvera successivement tous les voiles pour introduire son compagnon « dans la chambre nuptiale de la splendeur ».

(7) Ibid., p. 121.

C'est lui qui soulève tous les voiles du mystère
Et devient le symbole de l'amour. (8)

L'union de leurs âmes est la préfiguration et la promesse de l'union en Dieu. Car à travers l'âme de l'aimé, l'amant mystique aperçoit Dieu comme en transparence :

Ces hommes sont limpides comme l'eau;
En eux brillent tous les attributs divins. (9)

Il semble même que Djelal ait reconnu en Chams les signes d'une élection plus haute encore: il fut pour lui l'un de ceux qui, de siècle en siècle, incarnent l'homme parfait — « insan-el-kamal » — et constituent la vivante manifestation de Dieu sur la terre. Aussi peut-il proférer dans le *Divan* ce cri presque sacrilège aux yeux de l'orthodoxie islamique : « O mon Chams, ô mon Dieu ! », confondant dans son adoration le Visage et son parfait miroir. Est-il besoin de dire qu'il n'entre rien de trouble ni de charnel dans cet amour qui prend parfois la forme de la passion la plus dévastatrice ? « L'amour mystique est cette flamme qui, lorsqu'elle s'élève, brûle tout: Dieu seul reste » (10).

Le contraste entre les deux amis avait cependant frappé — et souvent choqué — leur entourage. Djelal est toute grâce et douceur; en Chams se croisent la violence et la grâce, mais la violence l'emporte dans l'âme abrupte et rugueuse de cet « enfant de colère ». Il semble que leur amour manifeste cette union des contraires où Djelal, comme Héraclite d'Ephèse, voyait la loi même de la vie. Sous l'empire de Chams, l'existence du maître est transformée: il délaisse presque entièrement cet enseignement qui jusqu'alors avait été sa raison d'être. Insensible aux supplications de ses disciples, condamnés à « rouler le tapis de la joie », il se voue aux colloques mystiques ou se jette, avec son ami, dans le tourbillon éperdu de la danse sacrée (11) : « J'étais le premier ascète du pays, j'étais le prédicateur en chaire. O Soleil ! (12), le destin de mon cœur a fait de moi l'amoureux de ton disciple aux pieds trépidants » (13). Il est vraiment venu pour lui, le changeur du monde..

Mais à cette transformation, ni ses disciples, ni les habitants de Konieh, privés du réconfort de sa parole et « du

(8) *Divan*, p. 123 ; cité par Teymourtaz, p. 415.
(9) *Masnevi*, VI, p. 451.
(10) Cité par Aflaki, t. II, p. 249.
(11) Si Chams n'a peut-être pas initié Djelal à la danse mystique, que celui-ci avait pu pratiquer avant leur rencontre, du moins — rapporte Aflaki — « il lui montra la danse rituelle circulaire », dans laquelle les pieds du danseur se meuvent seuls, le reste du corps demeurant immobile.
(12) Jeu de mot sur *Chams* qui, en arabe, veut dire *soleil*.
(13) Aflaki, t. II, p. 126.
(14) Aflaki, t. II, p. 186.

vin de l'esprit des purs », ne sauraient se résigner: c'est seulement en vertu de quelque maléfice, assurent-ils, que Chams a pu s'emparer de cette âme choisie; et la colère gronde contre le derviche. Devant cette hostilité presque unanime, celui-ci dut s'exiler une première fois; il partit pour Tabriz; mais cédant aux appels du Maître qui gémissait dans les tourments de l'absence, il ne tarda pas à revenir. Rien cependant n'était changé dans l'âme jalouse des disciples: Chams dut à nouveau repartir. Djelal, apprenant qu'il s'était réfugié à Damas, y envoie son fils aîné, Sultan Waled ; lorsque ce dernier ramène le fugitif, Konieh tout entière, pour plaire à Djelal, réserve à Chams un accueil triomphal. « L'armée du sultan, raconte Aflaki, après avoir arboré les drapeaux impériaux, battait des cymbales; des récitateurs disaient des poèmes étranges; les amis marchaient au son de la musique et exprimaient leur joie en se livrant à la danse rituelle ». — Mais les ennemis de Chams n'ont pas désarmé.

Un jour que ce dernier se trouvait auprès du Maître dans la cellule d'isolement, du dehors quelqu'un lui fit doucement signe de sortir. Il se leva aussitôt, disant: « On m'appelle pour le supplice ». Djelal, tout entier perdu dans la contemplation, se borna à répondre, après un assez long silence: « N'est-ce point à Lui qu'appartiennent la création et le droit de commander ? » (15). — Chams allait vers l'accomplissement de la mystérieure promesse: « Que me donneras-tu en échange ? » avait demandé la voix surnaturelle. « Ma tête ! ». Le moment était venu. Dès qu'il eut franchi le seuil, il fut attaqué par sept assassins qui le frappèrent à coup de poignard; parmi eux se trouvait le fils cadet de Djelal, Ala' eddin. Il poussa un cri si terrible que ses agresseurs demeurèrent un instant confondus ; quand ils reprirent leurs esprits, le derviche avait disparu. Mais sur le sol brillaient sept gouttes de sang.

« Depuis ce temps », ajoute Aflaki, « jusqu'à la fin des siècles on ne vit plus de marque ni de trace de ce souverain de la pensée ». Djelal, en tout cas, se refusait à croire à la mort de l'ami; et c'est sans doute afin de le retrouver qu'il partit pour Damas. En vain cherchera-t-il dans les souks et sur le Meidan l'homme au feutre noir. Mais le sentiment qu'en dépit de l'absence ou de la mort Chams demeure en lui mystérieusement présent, lui apportera bientôt une sorte d'apaisement. Comme l'écrit son fils Sultan Waled dans le *Waled Nameh:*

(15) Aflaki ne donne aucune explication de l'attitude de Djelal, qui peut paraître singulière. Etait-il perdu dans l'extase ? Ou resigné d'avance au décret divin ? Comment concilier cette attitude et les manifestations de désespoir qui suivirent la disparition de Chams ?

Il ne trouva point Chams en Syrie,
Mais il le trouva caché comme la lune en lui-même.
Il dit: « Quoiqu'en apparence nous soyons loin de lui.
Sans corps et sans âme tous les deux nous sommes une [seule lumière » (16).

Lorsqu'au bout d'un an il revint à Konieh, il traça à la craie, sur la porte de la cellule du derviche, cette inscription:

O Chams-eddin de Tabriz, ô soleil de Tabriz !
J'étais neige, à ses rayons je fondis ;
La terre me but; brouillard d'esprit,
Je remonte vers le soleil.

Puis il reprit son enseignement à l'école ou dans les jardins, ses sermons à la mosquée, ses promenades à travers les souks, ses conversations familières avec les marchands dans leurs échoppes. Il écrivit le *Masnevi* et le *Divan,* tout illuminé par le souvenir de l'Aimé. En son honneur, il donna une règle à ses disciples et institua l'ordre des derviches tourneurs. Il se livrait de plus en plus à la pratique du « concert » et c'est là, semble-t-il, dans le vertige du tournoiement mystique, qu'il se sentait le plus proche de l'ami perdu, du derviche danseur. Il multiplie les miracles et les conversions, et il lui suffit de dire: « Lève-toi, et viens à la fête de Dieu ! » pour que les plus acharnés parmi les adversaires du concert spirituel, soudain conquis par l'amour, se lancent à sa suite dans le tourbillon de la danse. Le « Sultan de la Sainteté » était devenu le roi sans couronne de Konieh.

Djelal prêchait sans cesse la charité et l'amour. « O Beha-eddin, disait-il à son fils, si tu veux être toujours dans le paradis supérieur, deviens l'ami de tous les hommes et ne conserve en ton cœur la haine de personne. En effet, quand tu parles d'un ami, tu es toujours content et ce contentement est le paradis même...; ton cœur s'épanouit de bonheur et se remplit de roses et de basilics. Mais quand tu parles d'un ennemi, le jardin de ton cœur est plein de ronces et de serpents » (17). La plus large tolérance se fondait chez lui sur le sentiment très vif que toutes les grandes religions sont en quête de la même vérité éternelle: « Soixante-douze sectes entendront de nous leurs propres mystères; nous sommes comme une flûte qui, sur un seul mode, s'accorde avec deux cents religions ».

Sévère et dur avec les riches et les grands de ce monde, il se faisait tout humilité et douceur avec les humbles. Il avait pour les arbres, les fleurs, les animaux une sympathie

(16) Cité par Teymourtaz, t. II, p. 450.
(17) *Ibid.*, p. 276.

fraternelle qui fait songer parfois à un saint François d'Assise. « Les arbres, disait-il, me reconnaissent et répondent à mon salut » (18). S'il fallait en croire Aflaki, il aurait même prêché les poissons de la mer, comme saint François parlait aux oiseaux. Un animal étrange, nous raconte le naïf biographe, la Merveille de la Mer, le Seigneur des Eaux, qu'un pauvre pêcheur a ramené dans ses filets, révèle que les douze mille tribus des poissons dont il est le chef, ont reconnu Djelal comme directeur spirituel, et qu'il vient souvent les retrouver au fond de la mer pour leur enseigner les vérités mystiques. Et le dire du sultan des poissons ne semble-t-il pas corroboré par ces vers du *Masnevi* qu'Aflaki s'empresse de citer :

Notre histoire est parvenue jusqu'aux poissons de la mer.
Mille vagues sont apportées par le bouillonnement [des eaux ?

Par fidélité à la mémoire de celui qu'il appelait « le Sultan de la Pauvreté », Djelal poussa l'amour du dénuement jusqu'à ses plus extrêmes limites. « Nous autres derviches, aimait-il à répéter, nous sommes les amants de la Sainte Pauvreté, et notre gloire est de n'être rien, et de ne rien posséder ». Dans les dernières années de sa vie, il ne possédait plus rien en propre et refusait tous les dons. L'argent lui inspirait une répulsion invincible, presque physique. Et il s'exténuait en jeûnes perpétuels. De sa chair devenue diaphane jaillissait, si nu, ce cri : « La faim ! La faim ! La faim ! Puis le Retour ! ». Dans le tremblement de la joie, il pressentait les approches de la mort. Car il était de ceux qui vont vers elle, non pas dans l'affliction, mais « comme des princes dans la victoire ». A un visiteur qui faisait des vœux pour sa santé, il fit cette réponse : « Entre l'amant et l'amante, il ne reste plus qu'une chemise de crin. Ne voulez-vous pas qu'on la retire et que la lumière se joigne à la lumière ? ».

Toute la ville, sans distinction de croyances, prit le deuil du « Sultan de la Sainteté ». « Cependant, écrit Aflaki, le bruit des timbaliers, le son des hautbois et de la trompette annonçaient « la bonne nouvelle ». Les muezzins à la voix agréable appelaient à la prière de la résurrection ; vingt troupes de chanteurs excellents récitaient les chants funèbres que notre Maître avait lui-même composés » (19).

---

(18) Cette sympathie se fonde peut-être sur la croyance en la métempsychose dont on trouve quelques traces chez Djelal : la croyance en une ascension propriétaire de l'être, du minéral à l'ange et au delà de l'ange.

(19) Aflaki, t. II, p. 97.

Le Roi de la pensée sans trouble
En dansant s'en est allé
Vers l'autre pays
Le pays de la lumière. (20)

●

Djelal nous a laissé deux livres de poèmes qui traduisent la riche expérience amassée par le saint et l'amant mystique : le *Masnevi* et le *Divan*. C'est surtout par le Masnevi qu'il est connu en Orient et en Occident. Cet ouvrage a pour but d'éclairer les disciples, de les guider sur la voie ardue de la connaissance, d'exposer la vraie doctrine du Soufisme. Il contient, à côté de poèmes comme l'admirable Complainte de la flûte qui ouvre le recueil, des anecdotes de toute espèce, des récits, des souvenirs, des paraboles, des théories métaphysiques, des exégèses du Coran. L'élan poétique y est donc souvent entravé par des intentions didactiques. Si l'on veut saisir le génie de Djelal dans toute la grâce du jaillissement et du bond, c'est dans le Divan, plus encore que dans le Masnevi, qu'on ira chercher le dialogue de l'âme avec son Dieu et les élans d'un cœur où brûle l'impatience de l'éternel. Le Divan s'intitule « Divan de Chams de Tabriz » ; Djelal a substitué à son propre nom celui du compagnon spirituel : don royal, qui symbolise la fusion parfaite des deux âmes sur la plus haute cime de l'amour. Et ce nom de Chams se trouve invoqué au début et surtout à la fin de presque toutes les odes, qui renouvellent ainsi, longtemps après la disparition de l'Ami, le vœu de mystique allégeance ; de l'œuvre tout entière, monte, en une puissante litanie, le chant du surnaturel désir :

Je ne suis ni la nuit ni l'adorateur de la nuit pour te raconter
[les légendes du sommeil.
Je suis l'esclave du Soleil et je ne parlerai que du Soleil. (21)

La poésie de Djelal s'insère dans la haute tradition du Soufisme (22) ; de là son perpétuel élan vers l'invisible ; cet effort pour formuler ce qui échappe au langage ; sa quête nostalgique de l'unité perdue, à travers la multiplicité des apparences qu'un même mouvement dialectique exalte — en tant que degré et passage — et anéantit tout à tour, car elles ne sont qu'images dérisoires d'un infini qui passe toute image. Mais ces thèmes traditionnels se trouvent constamment vivifiés et recréés par la plus ardente des expériences intérieures.

(20) Cité par Aflaki, t. II, p. 110.
(21) Jeu de mot, ici encore, sur le nom de Chams. *Divan*, cité par Teymourtaz, t. I, p. 22.
(22) Attar et Sanaï sont, parmi les poètes persans, ceux qui ont exercé sur la pensée de Djelal l'influence la plus directe.

De ce mouvement dialectique qui tour à tour exalte et anéantit les apparences, c'est surtout la première phase que manifeste la poésie de Djelal. Tout devient pour lui image et symbole de l'Aimé, miroir où se reflète sa Face. Mais cet Aimé que poursuit sans cesse, à travers les mirages du périssable, le surnaturel désir, s'avère n'être rien d'autre, au terme de la quête, que l'Amant lui-même :

Je suis à la fois l'Amant et l'Aimé,
Je suis à la fois le bouquet, le rossignol et la rose de [moi-même. (23)

Car si Dieu est tout, si tous les êtres et tous les phénomènes ne sont que les accidents de sa substance, Dieu est aussi en nous ; Il est nous ; et si nous sommes Lui, nous sommes tout. Cette dialectique aboutit à l'affirmation superbe :

Rien n'existe dans le monde en dehors de Toi.
L'objet de ton désir, c'est toi. (24)

Le mystique arabe Mansour-el-Hallaj avait déjà fait, au terme de son itinéraire spirituel, cette bouleversante découverte. A un disciple qui lui demandait : « Quel est le chemin qui mène à Dieu ? » ne répondait-il pas : « Chemin ? Tout chemin va de l'un à l'autre. Or nul autre ici n'est avec moi ». Djelal, à son tour, pose audacieusement le principe de cette identité, si bien qu'en définitive il ne s'agit pas pour lui de s'identifier à Dieu par l'amour, mas seulement de prendre conscience dans l'amour de cette identité. L'abîme métaphysique qui sépare, au premier abord, la créature du créateur, est ainsi comblé par l'amour-connaissance, par la connaissance consubstantielle à l'amour.

Quand je regarde en Lui, je vois mon image.
Quand je regarde en moi, je vois Son image. (25)

Par l'amour qui déchire le voile d'une identité mensongère, Djelal a conscience de participer à toutes les grandeurs de l'Aimé. Et il exprime son intuition de l'Unité à l'aide d'un langage et d'images volontiers panthéistes — tout au moins en apparence. Ainsi lorsqu'il s'écrie :

Je suis l'océan tout entier, et non pas une seule [goutte. (26)

ou qu'il proclame :

---

(23) *Rubayat*, trad. Tchelebi, p. 78.
(24) Ibid., p. 29.
(25) Ibid., p. 33.
(26) Ibid., p. 38.

Nous sommes le trésor des mystères divins.
Nous sommes la mer infinie, pleine de perles.
Enfermés dans tout, depuis les poissons jusqu'à la lune.
Nous siégeons sur le trône royal. (27)

Foyer ardent malgré la distance, la pensée platonicienne anime le mouvement ascensionnel qui conduit de la beauté des corps à la beauté des âmes, de la beauté des visages à la beauté sans visage.

Chez tous les mystiques, l'amour divin s'exprime inévitablement par les images et par les cris de l'amour humain. Il arrive même que le message d'amour ne s'adresse à Dieu qu'indirectement, à travers la beauté de l'Aimé — ou de l'Aimée — qui reflète la sienne. Ainsi en va-t-il souvent chez Djelal, et notamment lorsqu'il s'exalte à la pensée ou au souvenir de Chams. L'Aimé n'est-il pas lui aussi une parcelle indivisible du Dieu vivant, l'océan tout entier présent dans une seule goutte ?

Dans les quatrains surtout, le décor de la poésie de Djelal semble le décor même de la poésie — et de la miniature — érotique persane, avec ses cyprès et ses roses, ses rossignols, ses brises sensuelles, ses jeunes femmes et ses beaux adolescents, ses coupes de vin pur où tombent des pétales de fleurs:

La brise versait des pétales de roses sur les buveurs
Et la bien-aimée versait du vin dans les coupes des amis.
Les jacinthes de sa chevelure éteignaient tous les parfums
Et ses regards versaient le sang des dégrisés. (28)

Dans le domaine du sentiment, nous ne sommes pas très loin non plus — du moins en apparence — du *trobar clos* et de la poésie pétrarquiste qui le prolonge; nous retrouverons au passage les termes familiers du servage amoureux, du tourment chéri, de l'espoir dans le désespoir, du supplice préférable à toutes les joies: « Tu ne supporteras plus la privation de la flamme, quand tu auras connu le délice de se consumer » (29).

Mais le poète a pris soin de nous avertir que le vin dont il s'enivre est « un vin invisible », — « un vin que n'a jamais connu la terre », et que l'aimée dont il est épris est « une aimée étrange et mystérieuse »... Tout ici est signe, allégorie ou symbole. « L'amour, la création, la rose, le rossignol et le printemps, tout cela n'est que mots pour

(27) Ibid., p. 33.
(28) *Op. cit.*, p. 49
(29) *Divan*, cité par R.-A. Nicholson, Selected poems from the Divan-i Shamsi Tabriz Cambridge, Univ. Press, 1898, rééd. 1951.

exprimer la plus haute hypostase ». Et ce n'est certes pas une ivresse ordinaire que celle qui gagne jusqu'aux cyprès et aux roses et, se communiquant de proche en proche, fait danser les fleuves et les océans :

O toi qui simplifies pour moi tout ce qui est difficile,
Et qui accordes l'ivresse aux cyprès et aux roses des [jardins... (30)

Le thème de l'ivresse mystique revient sans cesse chez Djelal : perpétuelle ivresse que suffit à provoquer le plus lointain message, la simple promesse du visage de l'ami, le plus léger parfum émané de sa présence.

Chez l'apôtre du concert spirituel, le fondateur de l'ordre des derviches tourneurs, le thème de la danse revêt, lui aussi une importance particulière. Nous avons vu que c'est par la danse que Djelal a choisi d'aller vers l'extase. Il s'agit d'une véritable danse cosmique, dont le tournoiement fait entrer le danseur, comme libéré de la pesanteur et du mal, dans le grand délire sacré qui fait tournoyer les atomes et les astres :

Les rivières jaillissent de leur source en éclatant de rire,
Les branches d'arbre dansent avec grâce,
Les feuilles battent des mains comme des danseurs. (31)

Poète de l'union amoureuse, de l'ascension vers Dieu à travers la beauté des choses créées, poète de l'ivresse mystique et de la danse enivrée, tel apparaît d'abord Djelal. Ce n'est pas à dire qu'il n'assume cette part de nuit où tant de religions voient le signe d'une déchéance de l'homme. Par l'extase. il a l'expérience de l'absorption en Dieu, mais cette absorption, dans cette vie, reste toujours éphémère ; elle avive, dès que cesse l'extase, le sentiment de la chute et la nostalgie du ciel perdu. Le rythme de la vie mystique, rythme sans cesse brisé, est dans cette alternance même.

Si une fois dans ma vie j'ai passé un instant sans Toi.
Depuis cet instant et cette heure je me repens de ma vie.
Si une fois, sur cette terre, je conquiers un instant de [Ta présence,
Je foulerai aux pieds les deux mondes et je danserai, [triomphant, pour toujours.

Il y aura donc aussi en Djelal un poète de la déréliction, qui dit l'angoisse de la privation et les tourments de l'absence. C'est cette voix qui retentit, en modulations nostalgiques, à travers le symbole de la flûte de roseau arrachée à son étang :

(30) *Rubayat*, trad. Tchelebi, p. 36.
(31) *Masnevi*, t. IV., p. 471.

Toujours, depuis qu'ils m'ont arrachée à mon lit de
[roseaux,
Mes notes plaintives ont ému les hommes et les femmes.
J'ai brisé mon cœur en donnant l'essor à mes soupirs,
A ma poignante nostalgie vers le cher sol natal...

Entre la complainte de la déréliction et le chant de l'amour unitif, nulle contradiction n'apparaît: le perpétuel passage de l'un à l'autre indique seulement qu'ici les deux parts de l'homme sont assumées, part de nuit et part de lumière: « Au milieu de la nuit et du jour, nous sommes pareils à l'aurore ». Djelal se tient debout sur le seuil des deux royaumes, et il participe à la fois de la joie édénique et de la misère terrestre: « Ici un monde; et là un monde. Je me tiens sur le seuil ».

La nostalgie reste présente jusqu'au cœur de la joie surnaturelle, qui se voudrait — et ne peut-être — éternelle. Mais aussi bien la joie est-elle présente au cœur de la nostalgie et de la blessure, qui révèlent la soif du ciel et la promesse d'un paradis retrouvé:

La douleur vaut mieux que le pouvoir et l'empire du
[monde,
La douleur avec laquelle secrètement tu appelles Dieu
[dans la nuit. (32)

Si déchirants que soient parfois les cris de sa détresse, Djelal demeure avant tout, pour nous, le poète de « l'amour couronné ». Aussi peut-il s'écrier avant de quitter ses compagnons d'exil terrestre :

Si vous me cherchez, cherchez-moi vers la Joie.
Car nous sommes les habitants du pays de la Joie. (33)

Et l'on perçoit dans quelques-uns de ses poèmes comme l'ivresse de l'éternité retrouvée.

Dans la poésie de Djelal, si loin qu'elle s'avance sur les routes de l'invisible, perce sans cesse le sentiment de l'inaptitude du langage à traduire l'expérience de l'amour. Il faudrait, pour l'exprimer, créer « un langage du silence », un langage lavé de toutes les impuretés de la parole.

Je voudrais te tenir un langage sans paroles... (34)

---

(32) *Divan*, cité par Teymourtaz, t. II, p. 239.
(33) Cité par Aflaki, t. I, p. 276.
(34) *Rubayat*, trad. Tchelebi, p. 45.

Mais en eût-on le pouvoir, il y aurait quelques sacrilèges à dévoiler l'indicible secret. Maintes fois, dans les Rubayat comme dans les Odes, retentit une mystérieuse invitation au silence :

O Toi qui ne dors ni ne t'assoupis jamais,
Toi que les yeux des dormeurs jamais n'ont entrevu,
Beaucoup reste à dire, mais je ne le dirai pas.
Et Toi-même tais-toi, et ne parle jamais. (35)

Tout au plus serait-il licite de taire et de dire à la fois, grâce à l'ambiguïté d'un langage chiffré qui dévoile et voile l'ineffable.

Prends le langage des oiseaux : je puis comprendre ton [secret.

Sans doute Djelal n'évite-t-il pas toujours la monotonie. Images et symboles, jetés avec une profusion éblouissante, gravitent autour d'un petit nombre de thèmes sans cesse repris, avec de multiples variantes, pour exprimer une même expérience : celle de l'anéantissement du moi et de la fusion en Dieu. Pour dire l'exigence de la migration reviennent toujours les images de l'oiseau qui brise sa cage, du faucon qui vole vers son maître, de la caravane qui s'ébranle, du papillon qui se brûle les ailes en tournoyant autour de la flamme. On relève aussi des traces de hâte et de négligence, de brusques fléchissements de l'inspiration qu'expliquent aisément, ici, les circonstances mêmes de la création poétique : « Le Maître, rapporte Aflaki, se livrait sans répit à la création de son chef-d'œuvre, pendant le concert spirituel, pendant le bain, assis, debout, en marche ou au repos ; il advint même qu'il dicta depuis le commencement de la nuit jusqu'au lever de l'aurore, sans interruption » (36). Une telle improvisation exclut évidemment tout souci de perfection formelle. Mais il arrive souvent que Djelal atteigne d'instinct et sans effort, dans les quatrains comme dans les odes, la perfection dans la grandeur.

La forme même du quatrain apparaît presque héroïque, par tout ce qu'elle exige de sacrifice ; mais la poésie de Djelal surmonte admirablement cette épreuve ; elle y gagne même parfois une étonnante densité. Tantôt c'est un mouvement de lente ascension vers l'image finale — ou vers le refus de toute image — et le dernier vers marque alors un prodigieux élargissement ; tantôt le quatrain se maintient, du premier au dernier vers, à la même altitude, offrant sur toutes ses faces, l'égale et lisse perfection du diamant :

(35) *Ibid.*, p. 55.
(36) Aflaki, t. II, p. 227.

Nous avons appris à l'Aimée à boire le vin,
Nous possédons le feu de l'amour qui consume l'amour même.
Depuis l'éternité le Temps ne nous a pas vu dormir
Pendant toute ces nuits que nous avons changées en jours. (37)

De la grâce, certes, chez Djelal, et qui s'infléchit parfois vers la préciosité :

Toi dont le doux visage reflète l'âme,
Je veux dans le vin du matin fixer mes yeux aux pieds de ton image,
Mais je crains que mes cils
Ne blessent les pieds de ton image. (38)

Mais dans les grands moments de cette poésie — et il ne faut juger l'œuvre d'un poète que sur ces cimes — la préciosité même, si jamais elle transparaît, n'est rien d'autre que cette fine pointe de la pensée qui ouvre le chemin des analogies les plus subtiles. Alors, nulle fleur superflue, nulle sucrerie orientale, un climat de dépouillement et de limpidité ardente :

Du néant est partie notre caravane, porteuse d'amour.
Le vin de l'union illumine éternellement notre nuit.
De ce vin que n'interdit pas la religion d'amour,
Nos lèvres seront humectées jusqu'à l'aube du néant. (39)

Et quelle grâce, quelle force aussi, dans ce quatrain qui va s'élargir aux dimensions de l'océan. Au début, brille l'évidence irrationnelle de cette définition de la rose :

La rose est un jardin secret où se cachent des arbres.
Cent roses sont pareilles. Elle est unique.
Il est un océan sans bornes ni rivages.
De son onde naissent mille ondes dans mille âmes. (40)

Dans la forme plus ample des odes, les mêmes dons trouvent un autre emploi. La grandeur, ici, n'a plus à s'accommoder d'un cadre aussi étroit ; elle a tout l'espace devant elle ; et l'on voit alors déferler de grandes masses verbales, soulevées par un rythme triomphal ; on sent passer le souffle puissant d'un athlète, cette large respiration du vers qui fait songer au verset d'un Blake ou d'un Whitman. S'il fallait poursuivre le jeu assez vain des rapprochements, il y a là une

(37) *Rubayat*, trad. Tchelebi, p. 40
(38) *Ibid.*, p. 65.
(39) *Rubayat*, trad. Tchlebi, p. 27.
(40) *Ibid.*, p. 53.

démarche poétique qui rappelle, par je ne sais quoi de royal dans l'allure, celle d'un Empédocle d'Agrigente, par la suavité mystérieuse du chant, celle d'un saint Jean de la Croix. Mais si grands que soient de tels noms, Djelal reste incomparable pour l'acuité de l'œil intérieur, l'impétuosité de l'élan et la rapidité de l'envol, par l'infini des horizons soudain révélés, en un mot par sa puissance de ravissement.

PIERRE ROBIN.

On a commémoré l'an dernier, dans tout l'Orient musulman, le septième centenaire de la mort de Djelal-eddin el Roumi. En France, il faut bien convenir que sa réputation ne dépasse guère un petit cercle de spécialistes. Malgré les belles pages que lui a consacrées Maurice Barrès (41), malgré la biographie plus récente de Myriam Harry (42) et les traductions, par A.-H. Tchelebi d'une partie du *Rubayat* (43), par H. Massé, de quelques fragments du *Masnevi* et du Divan (44), le nom de Djelal et, à plus forte raison, ses poèmes restent à peu près inconnus du public français, et nos orientalistes ne se sont pas encore employés à traduire l'essentiel de l'œuvre lyrique d'un des plus grands poètes persans, sinon du plus grand. C'est pourquoi nous avons pensé qu'il pouvait être intéressant de présenter aux lecteurs des *Cahiers du Sud*, ne fût-ce que très sommairement, une image de l'homme et de l'œuvre, puis de leur proposer, d'après la traduction anglaise de R. Nicholson (45), quelques-uns des poèmes majeurs du derviche dansant.

P. R.

---

(41) Maurice Barrès, *Une enquête aux Pays du Levant*. P. Plon, 1921 t. II.

(42) Myriam Harry, *Djelaleddin Roumi*. P. Flammarion, 1947.

(43) Mevlana Djelal-eddin-i-Roumi, *Roubayat*, trad. du persan par A. H. Tchelebi. P. Maisonneuve, 1950.

(44) H. Massé, *Anthologie persane*. P. Payot, 1951.

(45) R. Nicholson, *Selected poems from the Divan-i Shamsi Tabriz*. Cambridge, University Press, 1898, rééd. 1951.

Signalons enfin l'importante thèse, toute récente, de Mr Teymourtaz, qui contient d'assez nombreuses traductions ; il est à regretter qu'elle n'ait pu encore être publiée.

POEMES

I. MONTRE TA FACE...

Montre ta face, car je désire le verger et la roseraie,
Ouvre tes lèvres, car je désire sucre en abondance.

O Soleil, fais surgir ta face du voile de nuage,
Car je désire le radieux éclat de ce visage.

Pour l'amour de toi, j'ai prêté l'oreille au tambour du fauconnier,
Et je suis revenu, car le poing du sultan est mon désir.

« Ne m'importune plus ! » dis-tu capricieusement, « Va-t'en ! »
Je désire t'entendre dire ce « Ne m'importune plus ! »,

T'entendre me congédier en disant : « Va-t'en ! Il n'est pas là ! »,
Et l'air fier et revêche du portier, je le désire.

O doux zéphyr, qui souffles du parterre de l'Ami,
Souffle sur moi, car je désire des nouvelles du basilic.

Le pain et l'eau du destin ne sont qu'un flot perfide ;
Je suis un grand poisson et je désire la mer d'Oman.

Comme Jacob, je pousse des cris de deuil,
Et je désire le beau visage de Joseph de Chanaan.

Ah ! la cité sans toi m'est une prison ;
Par dessus montagne et désert errer je désire.

Une coupe de vin à la main, dans l'autre, une boucle de l'Aimé :
C'est ainsi que sur la place du marché danser je désire.

Mon cœur est las de ces veules compagnons ;
Je désire le lion de Dieu et Rustom, fils de Zal [1].

Toute créature possède des parcelles de beauté ;
Moi, je désire cette carrière et cette mine d'exquise beauté.

Tout failli que je suis, je ne me contenterai pas d'une pauvre cornaline.
La mine de rares cornalines tremblantes est mon désir.

Je ne puis plus souffrir ces gens, pleurant et las.
C'est la plainte et la lamentation de l'ivrogne que je désire.

Mon âme est lasse de Pharaon et de sa tyrannie ;
Je désire la lumière du visage de Moïse, fils d'Imran.

Ils disent : « On ne peut Le trouver ; longtemps nous Le cherchâmes » ;
Une chose qui trouver ne se peut, tel est mon désir.

(1) Ali, gendre du Prophète.

Je suis plus éloquent que le rossignol, mais l'envie du vulgaire
Met un sceau sur ma langue, bien que lamenter je désire.

Hier le Maître, une lanterne à la main, errait par la cité,
Criant : « Assez de démons et de bêtes ! Je désire un homme ! »

Moi, je suis bien au delà de l'aspiration et du désir ;
Je désire quitter Etre et Lieu pour les Essences.

A nos yeux Il est caché, et toutes choses de Lui procèdent.
Je désire L'Etre caché dont les œuvres sont manifestes.

Mon oreille a écouté le dit de la foi, et je suis ivre.
Ah ! les membres, et la forme, et le corps de la foi sont mon désir.

Je suis moi-même le rebec de l'Amour, et l'Amour est pour moi un rebec.
Je désire la main et le sein et la modulation d'Othman [2].

Il dit, ce rebec : « A chaque instant, passionnément,
Je désire les faveurs de la merci du Compatissant ».

O fin chanteur, récite le reste de cette ode
Sur cet air, car c'est cet air que je désire.

Fais luire, ô Soleil, gloire de Tabriz, l'aube de l'amour ;
Je suis la huppe : la présence de Salomon est mon désir [3].

---

(2) Le Caliphe Othman, célèbre par sa beauté, peut représenter ici symboliquement le Bien-Aimé, comme plus haut Joseph.

(3) La huppe était la messagère de Salomon auprès de la Reine de Saba ; c'est toujours le même symbolisme du retour. Cf. vers 6.

II. AU MATIN...

Au matin une lune apparut dans le ciel
Et descendit du ciel et me regarda.

Comme un faucon ravit un oiseau, au temps de la chasse,
Cette lune m'emporta et poursuivit sa course à travers ciel.

Quand je me regardai moi-même, je ne vis plus rien,
Car en cette lune mon corps devint tout pareil à une âme.

Tandis qu'âme je voyageais, je ne voyais rien que la lune
Jusqu'à ce que fut révélé tout le secret de la théophanie éternelle.

Les neuf sphères du ciel en cette lune étaient toutes plongées
Le vaisseau de mon être disparaissait tout entier dans la mer.

La mer en vagues se brisa, et de nouveau surgissant, la Sagesse
Fit entendre une voix — Ce fut ainsi et ainsi advint-il.

La mer se couvrit d'écume et, à chaque flocon d'écume,
Quelque chose prenait forme, quelque chose prenait corps.

Chaque flocon d'écume corporel, qui reçut un signe de cette mer,
Aussitôt fondit et devint esprit en cet océan.

Sans l'impérial pouvoir de Chams eddin el Haq de Tabriz [1],
Nul ne pourrait ni contempler la lune ni devenir la mer.

(1) Chams rend seul possibles la vision extatique et l'absorption en Dieu.

III. PRENDS TON VOL, OISEAU...

Pourquoi l'âme ne prend-elle son vol, quand, de la glorieuse Présence,
Cette parole de douce faveur lui parvient : « Monte ! »

Comment, de la terre desséchée, le poisson ne bondirait-il vers l'eau
Quand, du froid océan, le bruit des vagues lui parvient ?

Pourquoi le faucon, abandonnant sa proie, ne volerait-il vers le Roi
En entendant battre le tambour qui donne le signal du retour ?

Pourquoi tout soufi ne danserait-il, comme un atome,
Au soleil de l'éternité, pour être sauf de ruine ?

O tant de grâce et de beauté dans la vie, tant de charme et de don !
O misère et erreur, pour qui de Lui veut se passer !

Prends ton vol, oiseau, prends ton vol vers ta demeure originelle ;
Car tu t'es enfui de ta cage, et tes ailes se déploient.

Quitte ce flot amer pour les eaux de la vie,
Reviens du vestibule au haut siège de l'âme !

Hâte-toi, hâte-toi ! Car nous aussi, mon âme, nous allons
De l'univers de l'exil à l'univers de l'union.

Ah ! Combien de temps, tels des enfants, sur cette terre,
Mettrons-nous poussière et tessons et cailloux dans les pans de notre robe ?

Abandonnons la terre et volons vers le ciel,
Evadons-nous de notre enfance, attablons-nous avec les hommes !

Vois comme t'a pris au piège cette enveloppe terrestre !
Déchire ce sac, et lève haut la tête !

L'amour te tend ce message ; en ta droite prends-le !
Tu n'es pas un enfant, qui ne distingue sa droite et sa gauche.

Dieu dit à l'envoyé de Raison : « Va-t'en ! »
A la main de la Mort il dit : « Châtie l'amour du monde ! »

Une voix à l'esprit parvint : « Evade-toi vers l'invisible,
Saisis le gain et le trésor, et ne te lamente plus sur ta peine !

Crie et proclame que tu es Roi ! »
Telle est la grâce de la réponse ; et la question, tu la connais.

IV. DE TOUT L'UNIVERS...

De tout l'univers, c'est Toi, seul, que je choisis ;
Me laisseras-Tu dans la peine ?

Mon cœur est une plume dans ta main ;
Tu es la cause de ma joie ou de ma mélancolie.

Sinon ce que Tu veux, qu'aurai-je ?
Que vois-je, sinon ce que Tu manifestes ?

De moi Tu fais surgir ou l'épine ou la rose ;
Tantôt je respire des roses, tantôt j'arrache des épines.

Si Tu me gardes tel, tel je demeure ;
Si Tu me veux autre, tel je deviens.

Dans le cuvier où Tu donnes couleur à l'âme
Que suis-je, que sont mon amour et ma haine ?

Tu fus le premier, Tu seras le dernier ;
Rends ma fin préférable à mon commencement.

Quant Tu es caché, je suis l'un des infidèles ;
Je suis l'un des croyants, quand Tu Te manifestes.

Je n'ai rien, sinon ce que tu m'as donné :
A quoi bon chercher dans les plis de ma robe ?

V. TEL EST L'AMOUR...

Tel est l'amour : voler au ciel
A chaque instant déchirer cent voiles.

Au premier pas, renoncer à la vie ;
Au dernier pas, sans pieds courir.

Ce monde, le tenir pour invisible,
Ne pas voir ce qui t'apparaît.

« O mon cœur, dis-je, quel bonheur
D'entrer au cercle des amants,

De voir ce que l'œil ne peut voir,
De pénétrer dans les replis du sein.

D'où te vient ce soupir, mon âme ?
Mon cœur, pourquoi bas-tu si fort ?

Oiseau, parle la langue des oiseaux ;
Je puis comprendre ton secret. »

.....

VI. QUE FAIRE, O MUSULMANS...

Que faire, ô musulmans, car je ne me reconnais pas moi-même ?

Je ne suis ni chrétien, ni juif, ni musulman, ni guèbre [1].

Je ne suis ni de l'orient ni de l'occident, ni de la mer ni de la terre ;

Je ne suis ni des mines de la Nature, ni des cieux en rotation.

Je ne suis ni de terre ni d'eau, ni de feu ni d'air ;

Je n'appartiens ni à l'empyrée, ni à la poussière, ni à l'existence, ni à l'entité.

Je ne suis ni de l'Inde, ni de la Chine, ni de la Bulgarie ni de Saksin ;

Je ne suis pas du royaume des deux Iraq, ni du pays de Khorassan.

Je ne suis de ce monde, ni de l'autre, du Paradis, ni de l'Enfer,

Je ne procède d'Adam ni d'Eve, de l'Eden ni de Rizwan [2].

Là où il n'est pas de lieu est mon lieu, mon signe où il n'est pas de signe ;

Ce n'est le corps ni l'âme, car j'appartiens à l'âme de l'Aimé.

---

(1) Adorateur du feu, adepte de la religion de Zoroastre.
(2) L'ange qui tient les clefs du paradis.

J'ai dépouillé la dualité, j'ai vu que les deux mondes n'étaient qu'un ;

C'est l'Un que je cherche, l'Un que je sais, l'Un que je vois, l'Un que j'appelle.

Il est le premier, Il est le dernier, Il est l'extérieur, Il est l'intérieur ;

Je ne connais nul autre que « O Lui » et « O Lui qui est » [3].

Je suis ivre de la coupe de l'Amour, à mes yeux les deux mondes se sont évanouis.

Mon seul souci est de boire et festoyer [4].

Si une fois dans ma vie j'ai passé un instant sans Toi,

Depuis cet instant et cette heure je me repens de ma vie.

Si une fois en ce monde je conquiers un instant de ta présence,

Je foulerai aux pieds les deux univers, et je danserai, triomphant, pour toujours.

O Chams de Tabriz, en ce monde je suis si ivre

Que je ne puis parler que d'ivresse et de festin.

---

(3) Ce sont les cris par lesquels les derviches invoquent Dieu le plus fréquemment.

(4) Ces mots sont évidemment, employés symboliquement.

VII. JE SUIS UN PEINTRE...

Je suis un peintre, un faiseur d'images ; à chaque instant
je façonne une forme de beauté ;
Et puis, en Ta présence, je les fais fondre et les détruis.

Je suscite cent images et leur infuse une âme ;
Quand je contemple Ton image, je les jette au feu.

Es-tu l'échanson de la taverne, ou l'ennemi de celui qui
n'est pas ivre,
Ou est-ce Toi qui transformes en ruine toute demeure
que je construis ?

En Toi l'âme se dissout, à Toi l'âme se mêle.
Ah ! je chérirai l'âme, car elle garde un peu de ton
odeur.

Chaque goutte de sang qui coule de moi dit à la
poussière :
« Je ne fais qu'une couleur avec ton amour, je suis le
compagnon de ta tendresse. »

En la demeure d'argile et d'eau le cœur est désolé,
sans Toi ;
O mon Aimé, entre dans la demeure, ou je la quitte.

VIII. HIER SOIR J'AI DONNE...

Hier soir j'ai donné à une étoile un message pour Toi :
« Présente », lui dis-je, « mon hommage à cette beauté de lune ».

Je m'inclinai, et dis : « Apporte cet hommage au Soleil
Qui dore l'âpre roc de sa brûlure ».

Je dénudai ma poitrine, je lui montrai mes blessures.
« Donne des nouvelles de moi », dis-je, « à cet Aimé qui s'abreuve de mon sang ».

De çà de là me balançai, pour que l'enfant — mon cœur — s'apaise,
— Bercé, l'enfant s'endort dans son berceau —.

O toi qui à chaque instant soulages cent déshérités comme moi,
Donne à mon cœur-enfant le lait, délivre-nous de ses pleurs !

La demeure du cœur, de toute éternité, est la cité de l'union.
Combien de temps laisseras-tu dans l'exil ce cœur désolé ?

IX. UN JARDIN...

Un jardin — que sa rose soit en fleur pour la résurrection ! —

Une idole — que les deux mondes se répandent sur sa beauté ! —

Le prince de beauté fièrement s'avance pour la chasse, au matin ;

Que nos cœurs deviennent proie pour la flèche de son regard !

De son œil quels messages passent sans cesse vers le mien !

Que mes yeux soient réjouis et remplis d'ivresse par son message !

Je forçai la porte d'un ascète ; il me chassa, criant :

« Va-t'en ! Que toute ta vie ignore la paix ! »

Ni paix ni cœur ne m'a laissé, à cause de ces paroles, l'Ami

Qui a soif de notre sang — que Dieu le garde !

Mon corps est comme la lune qui fond d'amour ;

Mon cœur est comme le luth de Zuhra [1] — que ses cordes se brisent ! —

Ne regarde ni lune qui décroît ni Zuhra désolée,

Contemple la douceur de son amour — puisse-t-il mille fois s'accroître !

(1) Zuhra, une mortelle, fut aimée de deux anges ; elle obtint d'eux la révélation du nom ineffable, et, grâce à ce talisman, gagna le ciel. Devenue la Vénus Céleste, elle réside dans le troisième ciel, et conduit le chœur des étoiles.

Dans l'âme quelle fiancée ! Par le reflet de son visage,

Que le monde s'avive et se colore comme les mains des jeunes épousées ! (2)

Ne t'attache pas à la joue de chair qui se corrompt et périt !

Regarde la joue spirituelle — Qu'elle soit suave et douce ! —

Le sombre corps ressemble à un corbeau, le monde charnel à l'hiver ;

Oh ! en dépit de cette double laideur, que règne un printemps éternel !...

(2) La coutume était de les enduire de henné.

XI. HEUREUX L'INSTANT...

Heureux l'instant où nous siégerons dans le palais,
toi et moi,

Sous deux formes et deux figures, mais une seule âme,
toi et moi.

Les couleurs du bosquet et la voix des oiseaux
dispenseront l'immortalité

Au moment où nous entrerons dans le jardin, toi et moi.

Les étoiles du ciel se pencheront pour nous regarder,

Et nous leur montrerons la lune, toi et moi.

Toi et moi — cessant d'être deux — nous nous mêlerons
dans l'extase

Joyeux, si loin du sot babil des humains, toi et moi.

Tous les oiseaux du ciel aux plumes brillantes
dévoreront leur cœur de jalousie

En ce lieu où ainsi nous rirons, toi et moi.

C'est la plus étrange chose qu'assis, toi et moi, ici dans
le même recoin,

Soyons en cet instant à la fois en Iraq et au Khorassan,
toi et moi [1].

(1) Le don d'ubiquité est accordé communément aux grands mystiques.

XII. ENFIN TU ES PARTI...

Enfin tu es parti, et tu t'en es allé vers l'Invisible,
C'est merveille de voir par quel chemin tu t'enfuis de ce monde.

Très fort tu as secoué tes ailes et tes plumes, et, brisant ta cage,
Tu pris ton vol et tu t'en fus vers le monde de l'Ame.

Tu étais un noble faucon, prisonnier d'une vieille femme :
Quand tu entendis le battement du tambour, tu t'élanças dans l'espace.

Tu étais un rossignol éperdu d'amour, parmi les hiboux :
Le parfum de la roseraie te parvint, et tu t'élanças vers la roseraie.

Le vin amer d'ici-bas t'a fait souffrir mainte ivresse,
Mais enfin tu t'en es allé à la taverne d'Eternité.

Droit comme une flèche, tu as atteint la cible du bonheur,
Vite comme une flèche, vers cette cible, toi parti de l'arc terrestre.

Le monde t'a donné de fausses clefs, comme une goule.
Négligeant ces clefs, vers ce qui est sans clef tu t'en fus.

Puisqu'à présent tu es le Soleil, à quoi bon porter couronne [1] ?
A quoi bon une ceinture, puisque tu as quitté le Milieu [2] ?

---

(1) Celui qui est uni avec la source de toute lumière n'a pas besoin de couronnes terrestres.
(2) « E medio abire », c'est-à-dire mourir.

On m'a dit que, détournant les yeux, tu regardais vers ton âme ;

Pourquoi regarder vers ton âme, si tu es parvenu à l'âme des âmes ?

O mon cœur, quel étrange oiseau fais-tu, qui poursuivant divine récompense,

Des deux ailes te jetas jusqu'à la pointe de la lance [3] !

La rose fuit devant l'automne — ô rose intrépide

Qui t'attardais, flânant, dans le vent de l'automne !

Du ciel, comme la pluie, tombé sur le toit du monde terrestre,

Tu t'enfuis en tous sens, pour t'échapper par le cheneau.

Tais-toi, épargne-toi la peine de parler : et ne sommeille,

Puisque tu as trouvé refuge auprès d'un si tendre Ami.

(3) Cette métaphore bizarre est sans doute empruntée au langage de la fauconnerie. La plupart des faucons évitaient de s'attaquer aux antilopes mâles, de peur de s'empaler sur leurs cornes. « L'Etrange oiseau », lui, n'a pas craint de s'élancer vers la mort.

XIII. POURQUOI, MON CŒUR...

Pourquoi, mon cœur, rester captif dans la terre éphémère ?
Envole-toi de ta prison : tu es un oiseau du monde spirituel.

Tu es un tendre ami, toujours au delà du voile secret :
Pourquoi faire ta maison de ce monde périssable ?

Vois ta misère, et élance-toi ! Quitte
Cette prison du monde formel pour la prairie des Idées !

Tu es un oiseau du monde sacré, un convive en l'assemblée d'amour ;
Quelle pitié qu'ici-bas tu t'attardes !

Chaque matin, du ciel une voix te parvient :
« Quand tu foules la poussière du chemin, tu te frayes un chemin vers le But. »

Sur la route de la Kaba' de l'union [1], ah ! dans chaque fourré,
Par milliers gisent, morts de désir, ceux qui virilement firent offrande de leur vie.

Par milliers ils tombèrent blessés sur le sentier, sans que leur parvînt
Un souffle du parfum de l'union, un gage du voisinage de l'Ami.

En mémoire du banquet de l'union, éperdus du désir de sa beauté
Ils sont tombés, troublés par le vin que tu sais.

Qu'il est doux, dans l'espoir de Lui, sur le seuil de Sa demeure,
Rien que pour voir Sa face, de ramener la nuit au jour !

(1) La Kaba' est la pierre noire vénérée à la Mecque. Pour les soufis, elle symbolise l'union en Dieu.

XIV. POUR UN TEMPS J'AI TOURNE...

Pour un temps j'ai tourné avec les neuf Pères dans tous les ciels ;
Pendant des années j'ai fait ma révolution avec les astres en leurs signes.

Pour un temps je fus invisible, à Lui je fus uni.
Je fus dans le royaume de la présence, je vis ce que j'ai vu.

En Dieu je prends ma nourriture, comme un enfant dans le sein maternel.
L'homme naît une fois ; maintes fois je suis né.

Vêtu du manteau corporel, souvent je me suis affairé,
Et souvent, de mes propres mains, j'ai déchiré ce manteau.

J'ai passé des nuits avec des ascètes dans le couvent,
J'ai dormi avec des infidèles dans la pagode.

Je suis le vol du larron, je suis la douleur du malade ;
Je suis à la fois le nuage et la pluie ; j'ai plu sur les prairies.

Jamais la poussière du néant ne s'est fixée sur le pan de ma robe ;
J'ai amassé un trésor de roses dans la prairie d'éternité.

Je ne suis ni de feu ni d'eau, je ne suis pas du vent mauvais,
Je ne suis pas argile modelée : riant, j'ai dépassé ces choses.

O fils, je ne suis pas Chams de Tabriz, je suis la pure lumière.
Si tu me vois, prends garde ! Ne dis à personne que tu as vu !

JOSE ORTEGA Y GASSET

PROLOGUE AU "COLLIER DE LA COLOMBE"

Mon amitié pour Emilio Garcia Gomez est oscillante ; c'est un pendule qui se balance entre la fraternité et la paternité. Son côté paternel lui vient de la chronologie de ma vie qui occupe beaucoup plus d'années que la sienne et son côté fraternel nait de la coïncidence de nos propos sur tel ou tel.

Quand on est d'accord sur de semblables sujets, on est d'accord sur tout le reste. Le contraire d'ailleurs n'est pas moins vrai. Une coïncidence de cette sorte ne requiert pas — ni même ne préfère — l'identité du jugement. Personne ne peut avoir les mêmes idées qu'autrui, si toutefois il s'agit vraiment d'idées. L'idée est personnelle au point d'être intransférable. Quand une pensée nous semble commune, elle court grand risque de n'être pas une idée, mais tout le contraire : un lieu commun, un topique. Le topique, le lieu commun, c'est l'endroit où les hommes coïncident tellement qu'ils s'identifient et se confondent, chose qui ne peut advenir sinon dans la mesure où les hommes se minéralisent, se déshumanisent. Dans leur vérité, leur authenticité, il n'y a point de communication entre les hommes. Les scolastiques eux-mêmes, si peu sensibles à de tels thèmes, définissaient déjà la personne par l'incommunicabilité. Par leur contenu, les idées peuvent différer extrêmement et — cependant — coïncider par l'unique point qui importe, avoir été conçues à un même niveau. En dernière instance, nos souffrances, dans nos relations avec nos divers prochains, viennent d'ordinaire de ce que nous pensons, nous sentons et nous existons à des niveaux différents.

Précisément, c'est un des dons magiques de l'amour, dont le « Collier de la Colombe » disserte si profondément. On lui doit, par exemple, ce phéno-

mène prodigieux qui fait que la femme, amante d'un homme dont les dons paraissent très supérieurs aux siens, s'élève, on ne sait comment, simplement en aimant, à sa hauteur. Ou bien vice-versa. C'est à cette image du niveau que recourt Gœthe dans les deux vers qui terminent Faust. L'Eternel Féminin est une réalité sublime, à laquelle l'homme, quand il aime, s'élève, non par son propre pouvoir ascensionnel, mais parce qu'il est attiré, attiré vers le plus haut. On ne me refusera pas que la femme soit, si elle est quelque chose, attractive, essentiellement attractive, mais Gœthe nous fait remarquer que son attraction est toujours, toujours zenithale :

Das Ewig Weibliche
Zieht uns hinan.

Voila que nous sommes tombés, comme par une trappe, au beau milieu de ce livre qu'Emilio Garcia Gomez a fait le long et pénible effort de traduire. C'était une dette qui nous grevait, nous Espagnols, pris collectivement. Car ce livre, le plus illustre qui ait été vécu, pensé et écrit dans les terres d'Espagne sur la théorie de l'amour par un arabe « espagnol » était, il y a beau temps, traduit en d'autres langues, personne ne s'était risqué à aller directement jusqu'à lui et à le translater en castillan.

Il est clair qu'en appelant Ibn Hazm arabe espagnol, on lui attribue l'arabisme sérieusement et l'hispanité sans exactitude. Je ne puis certes prétendre le moins du monde empêcher les autres de faire ce qui leur plaît mais je ne suis pas du tout disposé, pour ma part, à courir l'aventure d'appeler sérieusement espagnol un humain quelconque sous ces seuls prétextes qu'il soit né dans le territoire péninsulaire, que son sang soit « indigène » et qu'il y ait vécu toute sa vie. La territorialité et le plasma sanguin sont les derniers attributs à invoquer pour qualifier la nationalité d'un homme : la nationalité, c'est-à-dire la substance historique dont il est fait, et ils n'ont d'efficace que quand avec eux, tous les autres attributs ont été donnés auparavant. Une preuve simple et sensible en est le fait que, vice-versa, on peut être superlativement espagnol sans avoir jamais vu la terre espagnole ; on peut l'être également en ayant très peu, voire même pas, une seule goutte de sang de notre race.

Si ceci est vérité maintenant, alors que depuis longtemps l'Espagne a atteint la plénitude de sa nationalité, ce l'était bien plus encore au XI[e] et au XII[e]

siècle, quand la « chose » Espagne commençait seulement à germer. Tous ces qualificatifs « nationaux » signifient, pris dans leur sens le plus précis, l'appartenance substantielle à une société déterminée ; et la société arabo-andalouse était distincte de la société ou des sociétés non arabes subsistant alors en Espagne, distincte et toute autre (1).

Mais cela n'exclut point, comme je l'ai dit, que notre relation avec les arabes d'Al Andalus ou espagnols, n'implique pour nous certains devoirs envers leur mémoire ; devoirs qui, en dernier ressort, se fondent sur l'avantage que nous retirons de leur accomplissement, puisque nous en nourrissons notre propre substance, enrichissant et précisant notre hispanité. Puisque notre société a vécu des siècles, peau à peau, avec cette société andalouse, en un commerce incessant de prise et d'abandon, d'acceptation et de refus, de dons et de captures. Et l'une des grandes hontes qui entachent les études historiques est que, à ces hauteurs, on ne soit pas parvenu, fusse même de très loin à éclaircir les aspects de la relation entre les deux sociétés. Ici est la source des oscillations des opinions sur les influences de l'une sur l'autre, si justement soulignées par Garcia Gomez. Il est juste de reconnaître que nos arabisants, depuis Ribera (2), ont avancé quelque peu dans cette direction et ont tenté de se représenter de façon concrète les modalités de la coexistence des espagnols et des andalous. Mais on ne peut approcher de la solution si on ne la recherche jusque dans les strates les plus profondes. Il faut en effet préalablement bien définir et bien distinguer la structure des deux sociétés, pour pouvoir ensuite se figurer comment elles se sont affrontées et en quelque sorte engrenées.

Un tel sujet ne saurait être borné aux limites de la seule Espagne. Il est bien plus ample. La plus grande partie de l'Europe a eu, elle aussi, des contacts séculaires avec la civilisation arabe, un voisinage « cutané » avec elle. Les historiens européens n'ont pas réussi mieux que les notres à bien éclairer ce fait, l'une des grandes réalités de l'histoire de l'Occident. Cette lacune est un des principaux obstacles à une pleine intelligence du Moyen Age européen. Il n'est pas possible de bien comprendre un fait historique.

---

(1) Pour que cette idée ne demeure pas vague, j'ajouterai que j'entends par Société, une collectivité d'êtres humains soumis à un système déterminé d'usages et de mœurs (Note de l'auteur, N.A.).

(2) Don Julian Ribera y Tarrago, mort en 1934, le plus illustre des élèves de l'insigne Codera, le vrai rénovateur des études arabes en Espagne (Note du traducteur).

quel qu'il soit, si on ne parvient point à le considérer du point de vue qui révèle son sens le plus authentique, celui depuis lequel on aperçoit, comme à cru et dans toute son extension, l'aire des réalités humaines auquel il appartient. Si l'on considère le fait sur un fond incomplet et partiel, on le déforme et on le fausse automatiquement. Il y a longtemps que je soutiens que nous n'aurons jamais du Moyen Age européen une intelligence exhaustive si nous continuons à le regarder en en centrant l'histoire dans la perspective exclusive des sociétés chrétiennes.

Le Moyen Age européen est, dans sa réalité, inséparable de la civilisation islamique. Ne consiste-t-il pas précisément dans la coexistence, positive et négative tout ensemble, du christianisme et de l'Islam *sur une aire commune imprégnée par la culture gréco-romaine.* L'unique point de vue adéquat est celui de l'indifférence devant ces deux faces de la vie médiévale, d'une indifférence qui regarde son apparente dualité et ses différences comme celles d'une unité et d'une coïncidence qu'assument deux modalités distinctes. Et la raison majeure en est que les deux orbes, le chrétien et le musulman sont *seulement* deux régions d'un monde géographique qui a été mis en forme historiquement par la culture gréco-romaine. La religion islamique elle-même procède de la chrétienne, mais cette procédence à son tour n'aurait pas pu surgir si les peuples européens et les peuples arabes n'avaient pas pénétré dans l'aire occupée — des siècles durant — par l'Empire Romain. Germains et Arabes étaient des peuples périphériques, campés aux confins de cet Empire, et l'histoire du Moyen Age est l'histoire de ce qui est arrivé à ces peuples au fur et à mesure de leur pénétration dans le monde impérial romain, s'installant en lui et absorbant des portions de sa culture déjà nécrosée et desséchée (3). Le Moyen Age sous une de ses faces, est le processus d'une gigantesque réception, de la réception de la culture antique par des peuples de culture primitive. Et la génèse chrétienne de l'Islamisme n'est qu'un cas particulier de ce processus, dont le mécanisme historique préfigure celui qui conduisit les arabes du IX[e] siècle à recevoir Aristote et Hippocrate, Galien et Euclide, Diophante et Ptolémée. Il est dangereux d'oublier que les Arabes avant Mahomet, avaient été sept siècles entourés presque de toutes parts par des

(3) Ortega néglige dans cet aperçu si suggestif mais rapide, la pénétration des Arabes dans une autre aire de civilisation, celle de la Perse Sassanide, exactement contemporaine de l'avancée en terre byzantine (Note du traducteur).

peuples tous plus ou moins hellénisés et qui avaient vécu sous l'administration romaine. Ce n'est pas seulement de Syrie que soufflèrent alors sur les Arabes, ces influences, mais de la Perse, de la Bactriane et même de l'Inde. Par contre l'Europe, du côté Nord, se maintint libre de toute influence gréco-romaine et put conserver plus longtemps intactes les racines de son primitivisme.

Les phases de cette réception sont, au départ, très semblables. L'unique différence initiale — à vrai dire importante — c'est que les Arabes reçurent la civilisation antique dans son aspect d'empire romain d'Orient, et les Européens sous sa forme d'empire romain d'Occident. Il s'ensuivit, par exemple, que les Arabes reçurent plus vite leur Aristote mais que, par contre, le christianisme suscitateur de l'Islam fut le Nestorianisme et le Monophysisme, deux profils archaïques de la foi chrétienne (4). Aux stades qui suivirent l'assimilation revêtit peu à peu des caractères de plus en plus divergents, jusqu'à son arrêt au XIII[e] siècle chez les Arabes, dont la civilisation fut alors desséchée et comme pétrifiée à force de Coran et de déserts. Les déserts en effet, qui ceignent à l'Orient et au Sud le monde islamique, l'assaillent périodiquement de vagues de puritanisme dévastateur. Les Bédouins en sont les porteurs. L'ultime crue, encore toute récente, est celle des Wahabites, qui au terme de la première guerre mondiale, dirigée par Ibn-Saud, déferla une dernière fois sur l'Arabie citadine : La Mecque et Médine.

Ma conception est qu'au début de l'époque appelée Moyen Age germanisme et arabisme sont deux entités historiques homogènes quant aux bases de leur vie, et qui, peu à peu, allèrent se différenciant jusqu'à atteindre, ces derniers siècles, une radicale hétérogénéité.

L'opinion contraire, qui est la plus répandue a surgi par génération spontanée, inconsciemment — chose trop fréquente parmi les historiens — de l'image qu'ils projetèrent sur les premiers siècles médiévaux, l'image de l'extrême hétérogénéité que présentent aujourd'hui les deux groupes de peuples. Cette fausse vision ils l'eussent évitée s'ils avaient pris la peine de reconstituer analytiquement la structure de base de la vie humaine au Moyen Age. Ils se seraient alors rendu compte à quel point avait été décisif dans leur

(4) C'est un point déjà souligné à bon droit par Emile Dermenghem dans son excellente *Vie de Mahomet* (N. T.).

existence le fait pour deux peuples de culture primitive d'habiter un espace social : l'aire occupée par l'Empire Romain, où régnait une civilisation arrivée à son stade ultime de développement et, par cela même, à un extrême raffinement et à une extrême complication. Bienheureusement cette civilisation se trouvait déjà atrophiée et caduque, elle était en quelque sorte à un stade avancé d'involution, ce qui impliquait qu'elle avait perdu une grande partie de sa débordante richesse, qu'elle se réduisait à n'être qu'un abrégé et un condensé d'elle-même. Que l'on se rappelle, par exemple, dans l'ordre intellectuel, que vers le V^e^ siècle, la culture gréco-romaine s'était récapitulée et résumée en des épitomés, des encyclopédies et des dictionnaires. S'il n'en avait pas été ainsi, le choc — ce que les ethnographes anglo-saxons appellent aujourd'hui le « clash of culture » eût été excessif et ses résultats très différents. Les peuples nouveaux, se seraient égarés, comme en une forêt terrifiante, dans la luxuriance de la vie classique. Bien heureusement, je le répète, elle avait été « manuélisée » en épitomés *ad usum delfini*. Le dauphin, c'était le germain, c'était l'arabe.

Venons en maintenant à une observation véritablement féconde, qui pourrait peut être donner la clef de l'intelligence du Moyen Age et que je n'ai jamais vue formulée. La culture classique, même contractée et sclérosée, constituait un répertoire de formes de vie prodigieusement plus compliquées et plus subtiles que celles traditionnellement vécues par les peuples envahisseurs. Ni le germain ni l'arabe ne pouvaient bien les comprendre. Non uniquement en vertu de leur complication et de leur subtilité mais bien parce qu'elles naissaient de racines qui leur étaient étrangères, inspirées d'expériences historiques distinctes des leurs propres. Seulement elles s'imposaient dans certains domaines, par leur utilité, comme dans l'administration, et dans tous, par l'aimant d'un incomparable prestige. Je ne sais — en dernière instance — s'il ne faudrait pas dire que l'Empire Romain a été l'événement le plus important de l'histoire jusqu'à l'heure actuelle, mais je ne crois pas excessif d'affirmer qu'il l'a été par son *prestige*, puissance tellement tenace qu'elle gravite encore sur nos têtes.

Tout ceci entraîna, à la base même de la vie médiévale, une dramatique dualité : germains et arabes furent aux prises avec deux répertoires bien distincts de formes d'existence, chacun d'eux requérant que l'homme fit couler par elles comme par le lit d'une rivière son comportement vital. Les modes héré-

ditaires de leur passé tribal commandèrent, et ne pouvaient pas moins que commander, leur vie quotidienne, mais ils ne la sentaient point comme vie, étant pur faisceau d'habitudes. Quand nous émergeons des habitudes, que nous ne remarquons point tant elles nous sont mécaniquement coutumières, pour penser sérieusement à vivre, c'est le contraire de la vie habituelle que nous cherchons, nous voulons « vivre comme l'on doit vivre ». Par leur prestige les formes de l'existence gréco-romaine se présentaient aux peuples neufs avec ce caractère de la vie « comme elle doit être vécue » et non pas de la vie comme elle est routinièrement vécue. Et voilà pourquoi la structure de la vie médiévale est si surprenante. C'est une vie à deux étages et encore sans unité véritable entre les deux. Il y a l'étage des usages invétérés et il y a l'étage des comportements exemplaires. La vie, là, est vécue avec authenticité, mais inconsciemment, ici, la vie est une série d'efforts, de désirs d'imitation ; la relation entre l'homme et ce qu'il fait ne peut être ici spontanée ni, en ce sens, sincère : vivre y est vouloir être autre que ce que l'on est. Germains et arabes s'adonnèrent à l'imitation des grecs et des romains et s'efforcèrent de s'imposer leurs formes de vie dans l'administration, le droit, la conception de l'état, la science, la poésie (5). La religion même revêtit pour eux l'apparence d'un mimétisme émouvant. Déjà l'Islam est une imitation, une transposition du christianisme à l'usage, *ad usum* du dauphin qui vit dans le désert. Aussi bien le christianisme du germain fut également une imitation, mais une imitation autre, de celui des Pères de l'Eglise.

Cette structure en profondeur de la vie médiévale a eu pour conséquence un fait aussi surprenant et monstrueux que la Scolastique, cette philosophie qu'avec tant de ténacité cultivèrent toutes les Universités d'Occident jusqu'au delà de cette ère, fait qui attend encore son éclaircissement parce que l'on ne l'a pas vu dans le cadre général de beaucoup d'autres Scolastiques. Celui que l'on a si fameusement ainsi appelé n'est qu'un cas particulier d'une grande catégorie historique, du scolasticisme à caractère générique qui s'est présenté et se présente encore en des lieux fort divers et des temps fort distants. J'appelle scolastique toute philosophie reçue, en opposition avec philosophie créée, et j'appelle philosophie reçue toute

(5) Ce qui ne veut pas dire que les deux peuples adoptèrent toutes ces disciplines, par exemple, alors que les Arabes absorbent immédiatement les sciences helléniques, ils demeurent imperméables à la poésie antique. Le cas des Européens est strictement contraire (N. A.).

philosophie qui appartient à un cercle de culture distinct et distant — dans l'espace social ou le temps historique — de ceux où elle est apprise et adaptée.

Ceux qui ignorent de quels ingrédients sont faites les « idées » croient que, d'un peuple à un autre et d'une époque à une autre, leur passage est facile. C'est ne point connaître que ce qu'il y a de plus vivace et de plus vital dans les « idées » n'est pas ce qui se pense clairement et affleure à la conscience en les pensant mais ce qui se *sous-pense* sous elles, ce qui demeure inexprimé quand on les utilise. Ces ingrédients dissimulés, invisibles, sont parfois des modes de vie élaborés pendant des millénaires. Ce fond latent des « idées », qui les soutient, les remplit, les nourrit, ne peut être transféré, comme quoi que ce soit qui témoigne d'une vie humaine authentique. La vie est toujours incommunicable. C'est le Destin historique (6).

Le transport intégral des idées ne peut donc être qu'illusoire. On en transfère seulement la tige et la fleur, parfois même on cueille seulement sur les branches le fruit de l'année, ce qui à un moment donné est immédiatement utile. Mais dans la terre originelle demeure ce qui alimente et donne vie à l'idée, qui est sa racine. La plante humaine se déplace bien moins facilement que la végétale. C'est une limitation terrible, tragique mais inexorable.

Prétendre que ces bons frères à la tête tonsurée aient été vraiment capables de comprendre les concepts gréco-latins, l'idée d'Etre, par exemple, c'est ignorer la dimension tragique qui est liée à l'accomplissement historique comme le fil rouge est inclus dans les câbles de la Marine Royale Anglaise. Dans la réception d'une philosophie étrangère l'effort mental inverse sa direction non pour comprendre les problèmes, ce que les choses sont en elle-même, mais pour parvenir à comprendre ce que les autres ont pensé à leur propos et exprimé en certains termes. Le « terme » n'est pas un mot de la langue mais un signe artificiel. Pour cette raison il ne se comprend pas de soi. Créé en vertu d'une définition, il faut, pour arriver à lui, comprendre celle-là qui, à son tour, est composée d'autres termes. Aussi

(6) On reconnaîtra ici quelques-uns des thèmes développés jadis par O. Spengler dans le chapitre II de son *Déclin de l'Occident* et dont la source lointaine est Gœthe, dont l'influence sur Ortega y Gasset a été si profonde (N. T.).

toute scolastique est-elle d'abord dégradation d'un savoir en pure terminologie (7).

Aussi bien, les premiers scolastiques ne furent pas les moines d'Occident mais les arabes d'Orient. Saint-Thomas a appris son Aristote dans Avicenne et Averroès. L'apparence scolastique est même plus prononcée dans toute la civilisation islamique que dans celle des peuples du Moyen Age européen. Quoique en pleine adolescence, ces peuples, grâce peut-être à leur composante germanique, possédèrent très vite une inspiration créatrice que les arabes ne possédèrent jamais et c'est pour cela que leur développement s'arrêta au moment où ils cessèrent de recevoir. Mais ce qui importe ici c'est de souligner le caractère scolastique commun aux deux civilisations et qui leur vient de la structure anomale et dualiste de la vie humaine au Moyen Age. Il faut en rechercher la cause dans de présumées propensions ethniques. L'Ethnos était complètement distinct dans l'un et l'autre groupe de peuples mais tous les deux furent soumis à la pression d'une même circonstance de base ; celle de devoir se constituer sur des terrains déjà occupés par une magnifique culture étrangère à l'un et à l'autre. Cette conception de la vie médiévale n'est ni plus ni moins que ce qu'une idée est nécessairement : un schème, un vaste quadrillage sur qui nous devons projeter l'image de la vie andalouse que nous donne le traité de l'amour ourdi par Ibn Hazm. Puisque les livres sont, et au sens fort du mot, actions des hommes et non excroissances botaniques des arbres ou précipités athmosphériques.

Notre livre traite de l'amour, mais qu'appelle-t-on amour ? Il y a bien longtemps que je songe à une nouvelle philologie, que je la réclame et même la prémédite. La première chose que requiert l'étude philologique d'un texte c'est que le lecteur sache clairement de quoi il parle, c'est qu'il en connaisse avec précision le thème. Il faut en finir avec cette philologie purement verbale qui croit sa tâche accomplie quand elle a comparé un texte à d'autres textes et ainsi à l'infini. Il nous faut une philologie pragmatique. Aussi, devant ce vieux livre consacré à la grande affaire humaine qu'on appelle amour, on doit commencer par éclaircir un peu ce que l'amour précisément peut bien être. Mais — ici et maintenant — c'est

(7) J'utilise ici quelques paragraphes de mon livre à l'impression : *L'idée de principe chez Leibnitz et l'évolution de la théorie déductive*, que publie l'hémérothèque municipale de Madrid. Il va sans dire que l'Humanisme, ennemi de Scolastique, n'a pas été autre chose qu'une nouvelle Scolastique, de signe contraire, mais d'identique construction, et qui continue à graviter sur les esprits européens (N. A.)

impossible, non seulement parce que cela nous entraînerait très loin, et qu'il ne m'apparaît pas opportun d'écrire une autre risala (8) sur celle qu'écrivit le calam du bon cordouan, mais encore parce que, dans nos entours actuels, il y a force gens bien convaincus que l' Univers a été créé à l'unique usage des Ursulines. Aussi le thème de l'Amour est-il frappé pour eux de *tabou,* comme si c'était quelque chose à la fois d'extravagant et de pathologique dans un Univers qu'ils entendent bien administrer à leur guise et à leur exclusif profit.

Quand nous nous penchons sur ce livre, nous sommes d'abord curieux de vérifier si l'amour est bien pour les autres ce même désir, ce même lancinant souci que pour nous. Supposer qu'un phénomène aussi caractéristiquement humain que le fait d'aimer a toujours existé, et toujours existé sous un identique aspect, c'est croire d'une manière erronée que l'homme possède, comme le minéral, le végétal et l'animal, une nature toute faite, préétablie et fixe, c'est ignorer que tout en lui est historique. Tout, même ce qui semble appartenir le plus effectivement à la nature, comme ce qu'on appelle ses instincts.

Sans aucun doute il y a dans l'homme — grâces en soient rendues à Dieu et à Allah ! — un répertoire résiduel d'instincts et, parmi eux, cette surprenante attraction érotique qui attire un individu vers l'autre. Mais il faut tenir compte du fait que les résidus des instincts encore actifs en l'homme n'y existent et n'y fonctionnent jamais isolés. Même celui qui de tous est le plus fondamental : l'instinct de conservation apparaît vite comme compliqué des plus abstruses créations spécifiquement humaines, comme l'honneur, la fidélité a une conviction religieuse, le désespoir, qui arrivent jusqu'à suspendre son fonctionnement. Cette coalescence du naturel et du culturel rend ainsi l'instinct méconnaissable, le convertit en quantité historique, qui nait un jour pour disparaître un autre jour, et entre ces deux termes subit les plus profondes modifications.

Par male aventure la compréhension de cette réalité, qui du fait d'être élémentaire devrait paraître éclatante, est troublée par un usage aussi vicieux qu'invétéré : celui d'appeler du seul mot amour les choses les plus différentes. Un autre exemple de la même erreur est la dénomination avec ce vocable

(8) Risala désigne dans la littérature arabe, une épître supposée adressée à un lecteur déterminé, peu importe le sujet qui peut en être littéraire, philosophique, voire juridique (N. T.).

unique « poésie » de ce que fit Homère et de ce que fit Verlaine, alors qu'il s'agit d'occupations à peine appareillables. Dans le cas que nous étudions, la situation linguistique est d'autant plus infortunée que les langues romanes appellent amour tout un vaste répertoire de sentiments et que ce mot est très profondément inintelligible parce qu'il traîne une antique racine morte pour nous, à proprement parler sans aucun sens. Nos langues ont emprunté le terme amour au latin mais ce n'est pas un mot latin. Les romains l'avaient à leur tour reçu de l'Etrusque qui est encore aujourd'hui une langue inconnue, hermétique. Cette donnée linguistique est par elle-même déjà suffisamment éloquente mais que peut bien signifier que pour désigner une réalité à la fois aussi intime et aussi universellement humaine que le souci érotique les romains aient du recourir à un vocable étranger ? Faudrait-il admettre que les Romains, avant d'être civilisés par les Etrusques, aient ignoré ce que les Etrusques appelaient « amour » et que pour eux il se soit agi ici d'une institution nouvelle ? Quelque chose comme un changement dans le régime de l'existence privée. Qu'un fait quelconque plus ou moins semblable se soit produit est automatiquement prouvé par cette constatation linguistique. Mais alors on se demande que diable ont-ils donc inventé, cultivé et raffiné et à quoi ils donnèrent, pour des raisons semantiques qui pour nous demeurent occultes, ce nom d'amour appelé à une destinée si illustre. L'histoire, à bien la considérer, est pleine de trappes de cette nature. Ce qu'on sait de la vie étrusque montre suffisamment que l'amour fut pour ce peuple chose très distincte de ce qu'il allait être pour nous et, au mieux, quand nous appelons amour notre sentiment le plus fervent et le plus éthéré, nous le nommons, sans le savoir, une chose laide. Les Etrusques furent un des peuples les plus sensuels qui existèrent jamais. Leur sensualité était une chose terrible, exaspérée, désespérée. Ils inventèrent même de mourir à force de volupté.

Dans un poème d'Ibn Hazm adressé à son ami le prince ommyade Obeid Allah et qu'il reproduit au début de sa risala nous lisons ces vers :

Je t'aime d'un amour inaltérable

Et cependant les amours humaines ne sont que vains
[mirages.

Je te consacre un amour pur et sans tache :

Dans mes entrailles est écrite et gravée véritablement
[ma passion.

Si dans mon esprit il y avait autre chose que toi,
Je l'arracherais et je le déracinerais de mes propres [mains
Je ne veux de toi rien d'autre que l'amour :
Hormis lui de toi je ne requiers rien.
Si je l'obtiens, la terre et l'humanité entière
Seront pour moi comme des bouffées de poussière et [les humains des insectes

Le lecteur irresponsable, c'est l'espèce la plus ordinaire, quand il a laissé ses yeux errer sur ces lignes s'imagine qu'il en saisit pleinement le sens, parce que n'y figurent point d'abtrus symboles mathématiques. Mais n'est excellent que le lecteur qui garde constamment l'impression qu'il n'a pas bien compris. En fait nous ne comprenons pas suffisamment ces vers parce que nous ne savons pas ce que l'auteur veut dire quand il parle d' « amour ».

Je ne crois pas que la philologie arabe possède une précision assez délicate pour qu'elle puisse entreprendre l'étude sémantique des mots, et en ce cas, qu'elle puisse exactement déterminer ce que la société andalouse du X^e^ *siècle* comprenait quand elle lisait ou entendait énoncer le vocable que nous traduisons par amour. Parce que, je le répète il signifiait une chose assez distincte de celle que nous désignons ainsi. Il suffira ici de faire remarquer que ces vers ont pour destinataire un homme. Je sais bien que parmi nous aussi on rencontre avec une certaine fréquence l'amour homosexuel masculin. Mais il est hors de question qu'en Europe « amour » signifie primitivement et substantiellement quelque chose qui est dirigé de l'homme vers la femme et de la femme émis vers l'homme. Ce que peut être l'amour d'un homme pour un homme ou d'une femme pour une femme nous ne le comprenons pas sans plus ; bien au contraire il nous faut pratiquer un difficile manège de désarticulation du sens originel et fabriquer, un peu à l'aveuglette, une réarticulation toute différente pour imaginer l'érotique homosexuelle. Or, comme Garcia Gomez le fait remarquer, dans le traité d'Ibn Hazm, l'amour est indifférent aux influences sexuelles et cela suffit pour que nous devions concevoir l'amour arabe comme une réalité singulièrement différente de celle que nous pratiquons nous occidentaux. Et l'on ne peut pas dire non plus qu'elle soit similaire à celle que décrit Platon,

parce que pour Platon l'amour n'est pas indifférent aux sexes, mais il a pour contenu primitif et spécifique l'amour d'un homme pour un autre homme. Platon, sa situation est inverse de la nôtre, ne comprenait pas bien ce que peut être l'amour d'un homme pour une femme.

Toutes ces considérations ne prétendent qu'à raviver, de la façon la plus brève possible, la conscience que cette catégorie (9) de l'amour est au suprême degré climatérique, et qu'il n'existe point un amour dit naturel en face duquel par contraste apparaitraient les amours dits contre nature. Ceux qui perpétuent l'opinion contraire ont certes le droit de tirer de leur conviction le plus noble orgueil mais au lieu d'invoquer une nature hypothétique qui recommande un amour comme naturel et en repousse d'autres comme anti-naturels ils devraient parler énergiquement d'amour comme il se doit et d'amour comme il ne se doit pas, de ce qui est moral et de ce qui est immoral. L'amour est, comme je l'ai auparavant insinué, une *institution*, une invention, une discipline humaine non un cousin de la digestion ou de l'hyperchlorhydrie.

Ce livre au si beau titre (10) commençe par un assortiment de notions philosophiques sur l'amour qui sont pure scolastique et auraient pu être formulées — un siècle et demi après — par n'importe quel moine d'occident en un latin barbare. Ibn Hazm passe ensuite d'une lavasse aristotelicienne à une scolastique et pédante énumération d'autorités. Il emprunte non moins doctoralement sa définition de l'amour à la scolastique platonicienne sans d'ailleurs nommer Platon. Ici Ibn Hazm corrige Ibn Dawud, son prédecesseur en théorie érotique, et sa correction nous montre les progrès accomplis par les lettrés arabes dans la connaissance de Platon en un siècle et demi. Ibn Dawud, qui se réclame de Platon, lui, prenait grotesquement au sérieux l'explication pleine d'humour que Platon met sur les lèvres de l'archi-humoriste Aristophane, selon qui les âmes seraient sur cette terre des sphères divisées qui, jadis, dans une région et un temps antérieurs, auraient été entières.

(9) Catégorie au sens Kantien du mot (N. T.).

(10) A ce que me dit Garcia Gomez, le mot « tawq » signifie en arabe « collier ». Mais ne s'agirait-il pas plutôt de ce qu'en Occident on a appelé depuis les Grecs le collier de la colombe, symbole d'une richesse inépuisable en nuances ? Ibn Hazm ne s'exprime-t-il pas ainsi quelque part, nous apprend Garcia Gomez lui-même. « D'une part, je me suis proposé de parler de l'amour, conformément à ses désirs, mais d'un autre côté, le thème s'élargirait beaucoup trop, car l'amour est teint d'innombrables et changeants reflets » (N. A.).

Mais cette triviale scolastique ne sert qu'à marquer le point d'où part l'Andalou pour son exploration véritable de l'amour. La scolastique s'évanouit ici. Ibn Hazm trie ses propres souvenirs et des expériences étrangères. Il analyse parfois, en formules d'une netteté surprenante et perspicace, diverses situations dans lesquelles on est placé par l'amour. Citer ses observations les plus remarquables serait trop long. Bien avant nos médecins par exemple il note et avec combien de raison la différente rapidité à éprouver du plaisir qui oppose presque normalement les deux sexes et avant Descartes l'influence du premier amour élu sur les autres, il place avec vérité la cime de l'amour dans l'union furtive et clandestine ; quelle merveilleuse et franche naïveté dans le récit de l'aventure d'une pieuse musulmane se livrant au péché avec le marin vigoureux qu'elle avait d'abord songé à mutiler ! etc., etc.

Ne demandons pas à Ibn Hazm de nous révéler les caractéristiques de l'amour andalou à son époque. Il ne pouvait pas avoir le sens historique et ne pouvait le comparer avec l'amour des autres peuples. C'est à nous qu'il appartient de scruter, à l'aide de ce qu'un Ibn Hazm conte ou tente de définir, les traits différentiels d'un tel mode d'aimer. Il nous semble d'abord que les différences soient minces. Mais la même chose nous arrive quand nous lisons le seul livre minutieux et digne de foi qui existe sur l'amour dans une peuplade primitive : « La vie sexuelle des sauvages » de Malinowski. Selon Malinowski, entre les Trobriand — peuple extrêmement primitif qui vit dans un archipel du Sud-Est de la Nouvelle-Guinée — et nous il n'y aurait d'autre différence que leur ignorance, c'est le cas général de l'Asie, de cette attitude amoureuse : le baiser et ses doux enchantements, et leur préférence pour une occupation à peu près inusitée parmi nous : le mordillement des cils. Cette apparente mais combien sommaire et superficielle ! identité doit nous alerter et faire surgir en nos esprits cet avertissement vraiment fondamental que, si l'intimité humaine est si fabuleusement riche dans sa flore et dans sa faune, elle ne peut se manifester par elle-même et doit pour cela recourir aux gestes et aux actes corporels. Or, le clavier des attitudes corporelles que notre intimité a à sa disposition pour s'exprimer est superlativement limité, si on le compare à la variété exubérante des formes revêtues par notre sentiment. Il s'ensuit qu'avec un seul et même geste sont contraintes de s'extérioriser des réalités intimes extraordinairement différentes. Aussi tous les amours, regardés d'un peu loin, revêtent un aspect fallacieusement identique.

Peu de tâches me seraient d'un plus grand fruit que de pénétrer avec une loupe dans le traité d'Ibn Hazm pour essayer, en partant de ses récits et de ses gloses, d'obtenir une formule différentielle de ce qu'était l'amour pour les arabes raffinés du X^e siècle et de ce qu'il est devenu pour nous aujourd'hui. Mais c'est un sujet exigeant trop de temps et d'espace et qui demanderait des développements trop étendus sur ces thèmes trop vastes de la relation homme-femme sur laquelle il me semble bien — quoique cela puisse paraître d'abord mensonge — que presque tout reste encore à dire.

Si l'on veut un exemple démonstratif de l'inattention dont souffrent les modes humains d'aimer, qu'on s'arrête un instant sur les derniers mots de mon avant-dernière phrase « ce que l'amour est devenu pour nous aujourd'hui ». De quel aujourd'hui est-il parlé là ? Nous ne pouvons pas identifier les amants européens d'il y a cinquante ans avec ceux d'aujourd'hui. Le lieu est le même, la distance dans le temps bien médiocre, et cependant la différence entre l'amour de naguère et celui des générations nouvelles est extraordinaire. Les peuples obsédés par les guerres et les révolutions n'ont pas prêté attention au fait évident que pendant ce bref laps de temps s'est produit le changement le plus profond depuis le XII^e siècle dans l'image occidentale de l'amour. En beaucoup de choses, durant cette brève étape, on a rompu avec une tradition multiséculaire, mais peut-être en aucune et comme en tapinois il n'y a eu coupure aussi radicale que dans le style de l'amour. Depuis le XII^e siècle la façon de s'aimer a évolué avec une merveilleuses continuité, comme un genre littéraire, (D'une certaine façon, c'en est un) jusqu'aux commencements du nôtre. La relation homme-femme traverse aujourd'hui au contraire une période de grave désajustement. Mais ce n'est pas un thème que nous puissions traiter maintenant.

Pour bien se rendre compte des choses il nous faut pourtant aller comme à coups de massue, les comparer néanmoins les unes aux autres et, à la clarté de l'entrechoquement de ces comparaisons, tenter d'éclairer un peu ce qu'elles ont de particulier. Maintenant ainsi il nous faut confronter les aspects de l'amour dont traite Ibn Hazm, que nous appellerons l'amour andalou, aux aspects de l'amour bédouin dans les tribus qui conservent le plus purement leur arabisme primitif et qui vivent dans les déserts assoiffés de l'Arabie Pétrée, au voisinage du Golfe Persique.

H. R. P. Dikson a publié en 1949 le livre le plus détaillé qui existe sur la vie de ces tribus. Né en Syrie, allaité par une nourrice originaire de cette extrême Arabie, il fut considéré pour cette raison comme un membre de la tribu la plus noble. Or, Dikson nous apprend et nous fait voir comment dans cette région de l'Arabie — et d'une certaine manière même dans toute l'Arabie — l'adultère est un comportement inconnu. La facilité du divorce lui enlève, il est vrai, presque toute place où se loger. Par ailleurs la femme garde la tête complètement cachée, et celui que l'on pourrait qualifier d'amoureux, plus qu'à la voir est contraint à la deviner. La femme entre dans l'amour comme une entité inconnue, aussi n'est-il pas surprenant que la nuit nuptiale comporte une lutte féroce entre l'époux et l'épousée, si féroce que celle-ci en surgit une ou plusieurs côtes fracturées. Quelle peut être la nature d'un amour qui doit se mouvoir entre de tels usages ? L'actuel monarque de la plus grande partie de l'Arabie, le grand Ibn Saud, contait à Dikson que lui-même — puritain, chef des puritains wahabites, inlassable époux de plus de 400 femmes — n'avait jamais vu le visage d'aucune. Un amour sans visage nous apparaît d'autant moins concevable que le visage est pour nous comme la source d'où émane l'amour en tant que tel. Plus étrange est la constatation que le visage féminin n'éveille chez un homme, fût-il arabe, aucune sensualité, alors que tout le reste du corps féminin, mains incluses, est toujours en risque de la susciter. Parfois les lèvres préparent un au-delà de la tendresse mais presque toujours secondairement, quand déjà la sensualité a été déchargée en d'autres territoires érogènes.

Mais la grande question historique qu'en partant d'Ibn Hazm il faudrait attaquer, est celle de l'influence, à la fois si préconisée et si discutée, des arabes sur l'amour « courtois » et en général sur la doctrine et la poésie des troubadours. Redoutable guépier ou personne n'a encore établi d'ordre.

A la fin du XI[e] et au commencement du XII[e] siècle nait en France une manière pour l'homme de sentir la femme qui n'a de précédents stricts ni dans la culture antique ni dans les siècles antérieurs du Moyen Age. L'homme se plait à considérer la femme comme un objet qui lui est supérieur. Il lui rend un culte. L'idée de « seigneurie » qui, à la même époque, commence à donner forme à la société se projette sur la relation sentimentale entre les deux sexes. La

femme est la « dame » et l'homme son vassal (11). La sensualité, quoiqu'elle affleure çà et là dans les poèmes provençaux, a dans l'ensemble de la lyrique des troubadours et de son style un caractère seulement erratique ; il faut le maintenir, malgré l'insistance de Briffault dans son livre sur les *Troubadours et le sentiment romanesque* à recueillir des textes osés. Le sentiment qu'expriment vis-à-vis de la femme les poètes impliquent de la distance. L'aimée apparaît essentiellement comme lointaine, et avec fréquence, à une hauteur sublime, pareille à une étoile. Elle n'est pas à portée de la main ni donc de la caresse. Elle n'est pas un objet que l'on frôle et dont on jouit, mais dont on est douloureusement séparé et que l'on regrette. La poésie des troubadours cultivera donc la plainte. L'amour sera tout ensemble douleur délicieuse, et bienheureuse blessure. Avec une exemplaire simplicité Geoffroy Rudel dira que son amour est « amor de terra de lonh » (12).

Les caractères de l'amour provençal — beaucoup d'autres ne peuvent être allégués ici — ont fait rechercher son origine dans le style de l'amour en honneur chez les Arabes, un siècle avant Ibn Hazm, nommé d'habitude « amour baghdadi ». Mais ce style de Bagdad semble n'être qu'un des effets sur certains cercles abbassides hyper-cultivés d'une ingestion massive de platonisme. Là revêtit une singulière autorité une vieille légende louangeant une tribu — les Oudris — dont les jeunes gens mouraient d'amour dans le renoncement à la jouissance de l'aimée. Ces formes extrêmes de l'ascèse érotique justifient-elles l'interprétation classique de la lyrique amoureuse des troubadours ?

Ici on devrait se plaindre de la méthode employée pour traiter toutes les questions que pose l'histoire de la poésie du XI^e^ au XIV^e^ siècle. Avant de comparer l'amour « courtois » aux divers autres styles de l'amour arabe il eut convenu évidemment de bien préciser ses propres traits. A le tenter on aurait découvert que l'amour courtois, tout en étant un sentiment de distance, de *saudade et de regret n'est pas pour cela un sentiment qui implique renon-*

(11) L'influence de cette éthique fut durable et profonde. Guillaume Apollinaire note qu'en Wallonie dans la région de Malmedy, l'amoureux est encore communément appelé vassal (N. T.).

(12) Cf. les poèmes de Jaufre Rudel recueillis par A. Berry dans son *Florilège des Troubadours*, pp. 58 et suivantes, mais la cause en fut peut être toute physique, p. 57. Le cas est à tout le moins mystérieux.

ciation, mais bien au contraire, il désire tout, seulement de loin (13). Voila qui explique les textes sensuels que Briffault recueille. Qui sait, en dernière instance, si l'authentique sensualité humaine n'est pas fille de la distance, ne se forge et ne se fomente dans l'éloignement de l'objet?

Malgré toutes ces considérations loin de moi la prétention de résoudre aucun problème il me suffit de suggérer jusqu'à quelle extrémité diabolique tout cela est complexe (14).

JOSE ORTEGA Y GASSET.

(Traduit par CHARLES SALLEFRANQUE).

(13) Le sens le plus habituel du mot portugais « Saudade » est bien, en effet : regret tendre et souci de l'absence, la Saudade n'exclut pas, mais comporte le désir, ainsi l'exprime un vieux et célèbre cantar du roi Don Diniz vers 1300. La lyrique galaïco-portugaise, formellement très proche du zejel andalou, est sentimentalement bien plus voisine de la lyrique provençale, comme l'ont bien montré Fidelino de Figueiredo dans son Histoire littéraire du Portugal et l'insigne médiéviste Menendez Pidal dans son étude aux horizons si amples: Poésie européenne et poésie arabe (N. D. T.).

(14) Ces pages (on n'a supprimé que quelques références à Ibn Hazm qui n'est accessible aux Français que dans une traduction terne et imprécise), constituent le prologue de Don José Ortega y Gasset à la magnifique version du prince des orientalistes espagnols, Don Emilio Garcia Gomez. L'édition complète et définitive des œuvres d'Ortega est actuellement en cours à Madrid. On n'a jusqu'à présent — et c'est grand dommage — traduit en français du profond essayiste, outre la *Rebellion des Masses* que quelques-uns des *Essais Espagnols* (Version excellente de Mathilde Pomés, 1932) et *Idées et Croyances* (autre version excellente, elle aussi, de Babelon, 1945).

JULIAN MARIAS

LA MÉTAPHYSIQUE D'ORTEGA Y GASSET

AU 40e ANNIVERSAIRE DE L'IDÉE DE RAISON VITALE

Toute métaphysique est d'abord une certaine idée de la réalité. Chaque métaphysique est différente des autres parce qu'elle a découvert et exploré une réalité nouvelle, ou au moins l'a envisagée d'une perspective qui n'avait pas été essayée auparavant et qui en manifeste un nouvel aspect, une dimension qui n'était pas connue. Mais il y a des moments dans l'histoire de la philosophie où le changement est plus grand, je veux dire d'un autre ordre de grandeur : il ne suffit plus d'ajouter à la vision préalable de la réalité celle d'autres régions ou d'autres aspects du réel, jusqu'alors négligés ou ignorés ; il arrive que le sens même de la réalité devient une question. Le problème n'est plus de savoir quelles sont les réalités les plus importantes, voire quelle est la réalité première, mais quelque chose de plus grave : indépendamment de la hiérarchie des réalités quelconques, il faut savoir qu'est-ce que *réalité*, quelle est sa signification des mots *être réalité*. A ces moments-là, la philosophie éprouve une inflexion décisive ; elle commence une de ses étapes, l'une des articulations majeures de son histoire.

Il ne s'agit pas d'abord d'une estimation, d'un jugement de valeur, mais d'une détermination réelle, d'une localisation historique. Parce qu'il faut dire que ces inflexions de la philosophie ne sont jamais dues simplement à la génialité personnelle des philosophes, qui est certainement nécessaire pour les mener à bout, mais elles sont imposées et réclamées par la situation à laquelle l'homme est arrivé, et c'est par cela qu'elles sont préludées, annoncées, essayées par l'époque entière. D'autre part, il arrive très souvent qu'une nouvelle idée qui a fait son éclosion sur l'aire historique, suscitée par un changement radical de situation, n'atteint pas sa maturité philosophique, elle n'est pas réalisée d'une façon satisfaisante, elle n'aboutit pas. Qu'on pense, par exemple, à l'idée de réalité

dont la genèse se trouve dans la situation générale définie par le christianisme, et qui attend toujours son élaboration philosophique adéquate, celle qui lui permettrait de faire éclore ses possibilités intellectuelles, encore très peu développées et qui ont subi, pendant des siècles, toute sorte d'interférences capables de masquer et défigurer le vrai visage de cette idée du réel.

Or, l'innovation philosophique d'Ortega est d'un ordre de grandeur extrêmement précis ou, si l'on préfère, il est très clairement localisé dans l'histoire de la pensée: il se trouve placé au centre d'une de ces inflexions-là. Laissons de côté cette question, jusqu'où va-t-il faire parvenir la nouvelle idée de la réalité — il s'agit de la tâche de plusieurs générations, et c'est l'avenir qui peut décider de sa fécondité —; il semble certain que sa découverte inéquivoque et rigoureuse correspond à Ortega.

Il s'agit de savoir à quoi s'en tenir au sujet de la réalité. Savoir à quoi s'en tenir est pour Ortega la forme première et décisive du savoir. Or, le réalisme et l'idéalisme partaient de la même notion de réalité, et leur opposition visait surtout la priorité d'une réalité par rapport aux autres. Réalité voulait dire *chose, res* — que cette *res* soit *cogitans* ou *extensa,* le caractère de *res* reste immuable —. Au fond, il s'agit d'être *en soi — per substantiam intelligo id quod in se est et per se concipitur,* dira Spinoza après Descartes —, car même le *moi* des idéalistes est conçu comme étant « en moi ».

Ortega introduit une distinction entre *réalité radicale* et *réalités enracinées,* c'est-à-dire qui ont leur racine dans la première, qui se constituent comme des réalités dans l'aire de la réalité radicale. La réalité radicale, ce ne sont pas les choses, ce n'est pas le moi, c'est notre vie, mieux encore *ma vie.* Toute réalité, effective ou présumée ou fictive ou même impossible, dans la mesure où les impossibles ont quelque réalité, apparaît dans ma vie, c'est là que je la trouve. D'un autre côté, la réalité radicale est ce qui reste lorsque j'enlève de tout ce que je trouve — ce que j'y ai mis comme théorie, interprétation ou idée.

En disant que la réalité radicale n'est ni les choses ni moi, mais la vie, Ortega s'écarte en même temps du réalisme et de l'idéalisme, et du fondement qui est commun à l'un et à l'autre, parce qu'il ne propose pas une troisième chose, mais quelque chose qui *n'est point une chose;* et par là il arrive à un sens nouveau de l'expression « être réel ».

Mais on pourrait peut-être objecter que si nous disons que la réalité radicale, au delà de toutes les théories, est notre vie, nous proposons encore une théorie; mais il ne s'agit pas de théorie, c'est une simple constatation, parce que

la vie est ce que nous trouvons, que nous le voulons ou non, lorsque nous supprimons toutes les théories. *Vivre* — dit Ortega — *est ce que nous faisons et ce qui nous arrive.* Il ne s'agit pas de théorie, mais de montrer du doigt la réalité telle que je la trouve, telle qu'elle m'oblige à faire des théories pour savoir à quoi m'en tenir et pour y vivre.

Qu'est-ce que je trouve ? Je me trouve moi-même avec les choses, environné d'elles; moi et les choses autour de moi; et si nous le disons en latin, nous pouvons dire que la vie est *moi et ma circonstance (Meditaciones del Quijote.* 1914), *circum-stantia,* les choses muettes qui sont près de nous et autour de nous. S'agit-il d'une addition de deux termes, moi et les choses ? Non, parce que le premier c'est la vie, *ce que je suis en train de faire avec les choses.* Vivre, au sens de vie humaine, qui n'est pas d'abord biologique, mais *biographique,* signifie faire quelque chose parmi les choses et avec elles, et ce que j'en fais est précisément ma vie. *La vie m'est donnée, mais elle ne m'est pas donnée toute faite, mais à faire, comme une tâche.* Je ne suis pas le créateur de ma vie; je me suis trouvé vivant un jour, sans avoir été préalablement consulté, et je dois faire à chaque instant quelque chose pour vivre. La vie est quelque chose à faire, elle est une « affaire » ; les choses et le moi ne sont que des éléments partiels et abstraits de ma vie; celle-ci est ce que je *fais* avec elles, un drame avec un personnage, un argument et une scène, que j'appelle *ma vie.*

Ce que je dois faire est conditionné par les circonstances, qui d'abord ne sont que des facilités et des difficultés, qui *deviendront* la source de nos possibilités. Mais les circonstances, qui limitent ma vie, ne la décident pas, ne peuvent la *définir;* c'est moi qui doit décider à chaque instant de faire une chose ou telle autre, parmi celles qui me sont offertes ou proposées; je dois avoir un *projet vital,* une image plus ou moins vague de l'argument de ma vie, un programme ou prétention qui me constitue et qui me permet de *choisir* à chaque instant parmi les possibilités. Mais il faut remarquer que les possibilités ne me sont données, elles résultent de la projection de mon projet sur les circonstances. « Vivre — a écrit Ortega en 1933 — consiste justement pour l'homme à se trouver toujours plongé, subitement et sans savoir comment, immergé dans une situation, projeté dans un monde ou un milieu inaliénable, celui du moment présent. Pour rester lui-même dans cette situation il doit toujours faire quelque chose, mais sa tâche ne lui est pas imposée par les circonstances, comme le répertoire de ses disques est imposé au gramophone ou à l'astre la trajectoire de son orbite. L'homme, tout homme, doit à chaque instant décider ce qu'il va faire, ce qu'il sera par la suite. Cette décision est incessible; parsonne ne peut se substituer à moi dans ce labeur : décider de moi-même, décider de ma vie ».

Cela veut dire que, pour *pouvoir* vivre, pour décider, choisir, préférer une possibilité à une autre, je dois *justifier* pourquoi. La vie est nécessairement responsabilité, elle est intrinsèquement morale. La moralité de la vie n'est pas quelque chose de surajouté, une sorte de vernis de la vie, mais sa condition absolue. Toute action humaine, et la vie comme un ensemble, est nécessairement morale — je veux dire, morale ou immorale —. Donc l'homme est *nécessairement libre*. Un texte de 1935 est des plus clairs: « L'homme n'a pas de nature. L'homme n'est pas son corps, qui est une chose; ni son âme, psyché, conscience ou esprit, qui est ausssi une chose. L'homme n'est aucune chose, mais un drame, sa vie, un pur et universel événement qui arrive à chacun et où chacun n'est à son tour qu'événement... L'existence même ne lui est pas donnée « toute faite » comme à la pierre... Par opposition à l'être suffisant de la substance ou chose, la vie est l'être indigent, l'être qui n'a proprement que des besoins... Le programme vital est le *moi* de chaque homme, lequel a choisi parmi diverses possibilités d'être qui à chaque instant s'ouvrent devant lui... J'invente des projets de faire et d'être en vue des circonstances. Voici la seule chose que je trouve et qui m'est donnée: la circonstance... L'homme est romancier de soi-même, original ou plagiaire. Parmi ces possibilités je dois choisir. Partant, je suis libre. Mais, qu'on l'entende bien, je suis *par force* libre, je le suis, que je le veuille ou non. La liberté n'est pas une activité exercée par un être, lequel, à part et avant l'exercer, a déjà un être fixe. Etre libre veut dire être dépourvu d'identité constitutive, ne pas être adscrit à un être déterminé, pouvoir être autre de celui qu'on était et ne pas pouvoir s'installer d'une fois et pour toujours dans aucun être déterminé. La seule chose fixe et stable dans l'être libre est l'instabilité constitutive ». En 1933, Ortega avait dit: « Ce que vous appelez votre vie n'est que l'effort de réaliser un déterminé projet ou programme d'existence. Et votre « moi », celui de chacun, n'est que ce projet imaginaire... Voici la terrible et unique condition de l'être humain, ce qui fait de lui quelque chose d'unique à l'univers... Un être dont l'être consiste, non à ce qu'il est déjà, mais en ce qu'il n'est pas encore, un être qui consiste à ne pas être encore... En ce sens l'homme n'est pas une chose mais une pré-tension, la pré-tension d'être ceci ou cela ».

On pourrait penser que la semence de ces idées d'Ortega a produit une riche récolte en Europe. Et on se surprend parfois du « hasard » par lequel plusieurs philosophes de la génération plus jeune, dont les doctrines sont souvent une paraphrase des passages que je viens de citer, semblent ignorer même le nom d'Ortega, qu'on ne trouve jamais dans leurs écrits, malgré le fait que ses ouvrages soient répandus en des centaines de milliers d'exemplaires et en une bonne douzaine de langues.

Puisque la vie humaine n'est pas une chose, ni une simple « activité » qui découle d'une « nature » fixe, il s'agit d'une réalité bien différente, et qui oblige à chercher des concepts nouveaux pour la penser. Ortega a parlé d'une idée non-éléatique de l'être, qui seule permettrait de saisir la réalité de la vie, qui est *à faire,* non seulement au sens que l'homme doit la « réaliser », mais qu'il doit l'imaginer ou inventer préalablement ; vivre, a coutume de dire Ortega, est une tâche poétique.

Cela ne veut pas dire qu'il n'y a rien de fixe ou d'universel chez l'homme. Ortega dit que l'homme n'a pas de nature, qu'il a au lieu de cela une histoire ; mais il veut dire qu'il n'a pas de nature au sens de « la nature des choses », et qu'il n'est pas sa nature. Il n'oublie pas que « l'être de l'homme est en même temps naturel et extranaturel, une sorte de centaure ontologique », et que « la réalité humaine a une structure inexorable, ni plus ni moins que la matière cosmique ». L'homme est déterminé par sa « nature » : il est un animal terrestre, un vertébré supérieur, doué d'un psychisme, et tout cela est soumis aux lois de la physique, de la biologie ou de la psychologie ; mais la vie humaine ne s'identifie pas à ces éléments, elle est ce que j'en fais. Un exemple tout simple peut montrer la pensée d'Ortega à ce sujet. L'homme a une certaine grandeur, mettons un mètre soixante-dix, peut-être un mètre s'il est un pygmée, deux mètres s'il est un géant. Il n'a ni la grandeur des microbes ni celle des baleines. Mais, est-ce vrai ? Etre de la grandeur des microbes ou des baleines veut dire pouvoir agir et opérer dans ces ordres de grandeur, et l'homme y est arrivé au moyen du microscope, du télescope, des avions stratosphériques, de toute la technique, qui lui permet de dépasser les « limites » de toutes les espèces animales connues. Auguste Comte parlait dans son *Système de politique positive* — si peu lu, si mal lu — de la « théorie positive de la modificabilité sociale », une idée qui demande depuis longtemps d'être comprise et reprise.

Cette « vie humaine » — qui n'est pas le « moi », ni l' « homme », ni l' « existence », ni le « *Dasein* », dont la théorie n'est pas une propédeutique pour la métaphysique, mais *la métaphysique* tout court (1) — est le « lieu » ou l' « aire » où la réalité comme telle se constitue. Tout ce qu'on peut appeler *réel* apparaît de quelque façon dans ma vie, même si *ce qui est réel* transcend ma vie et en est la cause ; même si c'est un impossible qui n'*est* nulle part : le carré rond ou la couleur inétendue « apparaissent » ou « sont

(1) Voir Julián Marías: *Idea de la Metafísica*, Buenos-Ayres, 1954. J'ai donné un résumé de ce petit livre dans trois conférences faites à la Faculté des Lettres de Bordeaux, en décembre 1953.

enracinés » dans ma vie, mais ils ne *sont* pas dans ma vie, parce qu'il n'existent nulle part, ni au monde physique, ni au monde des objets idéaux, ni au monde de la fiction.

Cette idée de la vie, qui découvre une réalité nouvelle, a obligé à chercher une nouvelle méthode. La découverte de la vie humaine comme telle a été lente et pénible. A. côté des noms mieux connus de Fichte, Kierkegaard, Nietzsche, Dilthey, Bergson, il faut ajouter toute une lignée de pensée française qui commence à Turgot et d'Alembert, se continue dans l'œuvre de Laromiguière et Degérando, atteint une première maturité chez Maine de Biran et le P. Gratry (2). Tous ces philosophes ont eu, plus ou moins, connaissance du besoin de trouver une voie d'accès à cette réalité évanouissante, fuyante, toujours en se faisant, qu'on appelle la vie ou l'histoire. Au fond, il s'agissait d'une crise de l'idée de connaissance qui avait dominé dans les sciences de la nature: la raison comme « explication ». Connaître, c'est expliquer, *ex-plicare:* dé-ployer, expliciter ce qui est enveloppé ou implicite, enfin *réduire* la chose à ses éléments, causes ou principes, ce qui nous permet de la « manier » — avec les mains ou avec la pensée —. Mais en réduisant quelque chose à ses éléments ou principes, j'ai ces éléments, mais en échange je perds la chose; et dès qu'on est arrivé à des réalités qui intéressent *elles-mêmes,* qui sont *irréductibles,* la connaissance explicative n'est plus suffisante. C'est le cas de la vie et de l'histoire; et comme la raison était identifiée à la pensée explicative — raison pure, raison géométrique, raison physico-mathématique —, on est arrivé à un irrationalisme tout-à-fait raisonnable, dont Unamuno a été le représentant espagnol le plus illustre.

Or, il y a quarante ans, en 1914, Ortega publiait son premier livre, *Meditaciones del Quijote;* sous ce titre se cachait une esquisse d'une métaphysique, c'est-à-dire d'une théorie de la réalité et de sa connaissance. J'ai rappelé en détail (3) les découvertes philosophiques enfermées dans ce livre, d'une date tellement lointaine dans la chronologie de la pensée européenne. Il suffit de dire ici que, à côté de la première formule de son idée de la vie — *je suis moi-même et ma circonstance* —, de la thèse que la réabsorption de la circonstance est le destin concret de l'homme, de l'affirmation de l'individuel, concret, spontané, par opposition à l'abstrait, générique, schématique — « le marteau est l'abstraction de chacun de ses coups » —, à côté de tout cela il y a une théorie du concept, une interprétation de la vérité comme

(2) Voir Julián Marías: *Biografía de la Filosofía,* Buenos-Ayres 1954, p. 248 ss., et « El hombre y Dios en la filosofía de Maine de Biran » (in *San Anselmo y el insensato,* 2e éd. Madrid 1954); *La filosofía del P. Gratry,* 2e éd. Buenos-Ayres 1948.

(3) *Philosophes espagnols de notre temps,* Aubier, Paris 1954.

alétheia ou *apocalypsis,* découverte, révélation, dévoilement, et surtout le postulat d'une nouvelle idée de la raison, la *raison vitale.*

Ortega se tourne âprement contre l'opposition entre la raison et la vie, qui lui semble une sorte de paresse mentale : « Comme si la *raison* n'était pas une fonction *vitale* et spontanée de la même lignée que le voir ou le palper ! » Cette idée est le noyau de la pensée d'Ortega. Faute d'elle, il aurait été un des philosophes qui ont exploré la vie humaine, peut-être proche de l'existentialisme, dont il a devancé une partie des thèses les plus caractéristiques (4), mais il ne serait par arrivé à une métaphysique comme théorie de la réalité radicale, cette réalité radicale étant *ma vie,* non comme *Dasein,* existence ou subjectivité, mais comme ce que j'ai pu appeler « l'organisation réelle de la réalité » (5).

L'irrationalisme, qui au XIX^e^ siècle était, je l'avoue, bien raisonnable, n'a qu'une difficulté : il est impossible. Je veux dire que je ne puis me passer de la raison, même si je renonce à la connaissance scientifique ou à la philosophie ; la raison est nécessaire... simplement pour vivre, si on est un homme. Car la vie ne m'est pas donnée toute faite ; elle ne découle pas de structures données, par exemple d'un système d'instincts ; la vie n'est pas une *réaction* plus ou moins automatique à une stimulation (c'est peut-être Maine de Biran qui a vu le premier cette condition de l'homme), elle est toujours *choix,* décision, invention, anticipation imaginaire ou projet de ce que je vais être par la suite. (Je veux dire entre parenthèses que tout n'est pas choix dans la vie humaine, comme on dit parfois, non sans « précipitation et prévention » ; il y a deux éléments décisifs de ma vie que je n'ai pas choisis : l'un, ma circonstance — mon corps, mon psychisme, le monde physique, mon pays, ma classe sociale, mon temps, mon horizon — ; l'autre, ma vocation, que je ne choisis pas, qui m'est proposée ; il y a certainement un choix toujours, parce que je dois choisir ce que je vais faire avec mes circonstances, et je choisis encore d'être fidèle ou infidèle à ma vocation, mais je ne choisis pas ni l'une ni l'autre). Or, pour décider, pour choisir, je dois à chaque instant justifier mon choix ; je dois donc *rendre raison* de ma situation, c'est-à-dire savoir à quoi m'en tenir au sujet de la situation comme telle, comme un ensemble, donc, appréhender la réalité dans sa connexion, ce qui est rigoureusement la définition que j'ai proposée de la raison (6). Voilà le premier sens du mot « raison vitale » : la raison dont j'ai besoin pour décider à chaque instant, pour justifier et ainsi rendre possible le choix.

---

(4) Voir mon article : « Présence et absence de l'existentialisme en Espagne » (*Dieu vivant,* N° 18, Paris 1951).

(5) *Idea de la Metafísica,* p. 44 ss.

(6) *Introducción a la Filosofía,* chapitre IV. 3^e^ éd. Madrid 1933

Mais il y a un autre sens de ce mot-là, dont il faut tenir compte. Qu'est-ce que raison ? Qu'est-ce que comprendre ? Je comprends quelque chose lorsque je le fais rentrer dans ma vie, y assumer une fonction, un rôle; je comprends la plume parce que je l'imagine entre mes doigts quand j'écris; je comprends la fourchette comme ce qui peut tenir ce que je mange; en général, je comprends ce qui est inclus dans ma vie, comme le terme de certaines actions vitales de n'importe quel type. La conséquence est celle-ci: c'est la vie elle-même qui rend raison, c'est la vie l'organe de la connaissance, *instrumentum reddendi rationem*. La raison, c'est la vie en fonctionnant comme *ratio*.

Raison vitale est en même temps la raison *nécessaire* à la vie, la raison sans laquelle la vie humaine est simplement impossible, et la raison qu'est la vie, la vie elle-même en marche, en mouvement, qui « rend raison » de ses contenus, leur découvre un « être » et les rend intelligibles. Tout cela n'est que le point de départ de la métaphysique d'Ortega, laquelle à son tour est la source de tout un courant de pensée philosophique qui n'est pas borné à l'Espagne. C'est à ce moment que les problèmes commencent; certaines de ces questions ont déjà une réponse dans la pensée d'Ortega ou de ceux qui l'ont continuée et développée; d'autres restent ouvertes et attendent encore d'être approfondies. Ici, je n'ai voulu que rappeler qu'il y a quarante ans, Ortega est arrivé à la découverte de cette idée de *raison vitale,* qui a poussé la métaphysique dans une direction qui ne se réduit pas aux autres tendances philosophiques de notre temps et qui me semble mener assez loin.

Septembre 1954.

JULIAN MARIAS.

POÈMES

EPREUVES

Aux confins du jardin la campagne commence
sur le large établi
tremblent les lueurs de la tenaille
le malheur s'installe
au pied d'un arbre
les animaux tournent leur tête vers qui va pleurer
des mains se joignent
dans un désespoir légendaire
de la cuisine vient l'odeur des ferments
dans la boîte restée ouverte
le cirage est devenu un dur disque noir ;
sèche au soleil
la glaise des greffes.

INNOCENCES

Dans une pauvre famille
apparaît parfois la beauté d'une épaule
un long travail y conditionne
les tressages de paniers oblongs
et le terrage de la vigne
les chevelures y gardent
de profonds reflets
même jusqu'après la mort
de celles
qui hâtives se peignent à l'aube.

NOIR D'UNE ENFANCE

Lampes éteintes
ses parents partis au spectacle
un enfant se bute aux armoires énormes
aux courbes des consoles
aucun vase n'est pourtant brisé ;
en habit noir le père
s'endort au vieux théâtre
la femme éloignant toute image de mort
montre une gorge reposée
qu'ornent des bijoux froids.

LA TERREUR

Sur la crédence en forme de cœur
un bouquet de fleurs de papier fut déposé
un matin de l'Ancien Régime
sous la Terreur il dure encore.
L'heure est douce
mais sa fragilité si effarante
que la femme et l'homme pâlissent
au plus maigre bruit dans les ruelles.
Comme chaque soir
les bêtes domestiques sont rentrées au logis
la plus vieille
pourtant un peu ensanglantée.

SOLITUDES

D'un coup flambent amour et trahison
dans l'air le mensonge flotte subtil
avec l'espoir
des vierges fortes
n'ont point tremblé parmi les lions
le voyageur s'égare
dans une gorge
où se penchent des fougères mâles
et des ciguës à l'odeur âcre ;
au soir avec l'orage
marchant vers de hauts lieux
se signe un paysan verdâtre
en hommage au Dieu trinitaire.

PERSEVERANCE

Une fille à fiers bras
rompue à l'amour de théâtre
couche avec des rois
qui furent pourtant des enfants en bas âge ;
sous un soleil de plomb
le professeur à des garçons
rassemblés en rond
apprend que toute la nature
a l'horreur du vide
puis le soir un clairon
dans une cour longtemps balayée
sonne une fausse extinction des feux
tout cela pour durer
persévérer.

JEAN FOLLAIN.

JEAN MALRIEU

L'ARC DECLINANT

Nous fûmes purs et pourtant nous sommes en deçà de notre mesure. Qui parle de parfaire ? Nous entrons dans l'arc déclinant où la corde mollit, la ferveur comme la flèche ne vibre plus. Nous n'aurons pas plus de repos que nous n'eûmes de larmes. N'est-il plus rien à voir, rien à entendre. Rien pour le soleil. Rien pour la récompense. Rien pour la vanité. Rien pour le délire ?

La lampe des amants s'éteint et l'âme est écorchée de tous les incendies de l'ombre. Elle n'a plus de bouche et sa bouche est pleine de Dieu. Au dernier communiqué des flammes, le geste qu'elle tendit vers moi fut celui d'un versant inconnu qui s'éclaire, et nous fléchissons sur la beauté comme le brasier touché par la grâce. Nous garderons les armes à la main pour d'autres combats, dans d'autres mondes impossibles.

A LEUR SAGE LUMIERE

La lumière née des objets isole leur volume. La présence qui les rassemble sans un faux désordre est équilibre. Tout serait différent, lu dans un autre sens. Mais le réel est accidentel et nécessaire. Il prépare le grand événement.

Nous partageons le même secret. Quand les choses m'interrogent, je leur demande d'être sages, de ne pas bouger, d'être prêtes et vigilantes. Il en faut si peu pour être heureux.

HOTEL DE LA POESIE

Une femme vit dans la chambre voisine, je ne la connaîs pas. Elle va, elle vient, je sais ses soucis. Je l'entends rire. J'ai glissé sous sa porte des lettres qui ne l'atteignent pas. Elle est indifférente, elle est ma compagne.

Une et multiple, elle a tous les noms, répond à tous, n'obéit à aucun. Elle a l'indulgence et la pitié des pauvres.

Parfois, elle me tutoie en rêve. Car c'est en rêve que j'habite près d'elle. Dans la réalité, elle est beaucoup plus proche. Elle est mon ombre qui a froid.

L'AMOUR

L'éternité commence au delà des apparences où règne, occulte, la vérité. Ordre, désordre ne signifient rien. La liberté est ce que tu penses, le vrai ce que tu dis, l'amour la fille la plus nue quand elle vient s'asseoir sur tes genoux. Dans un lit, elle s'est offerte, la vie. Couche avec elle. Les jours sont propres, la fenêtre est ouverte, et dehors c'est un temps d'enfance, avec les arbres, rassemblés comme les anciens du village, qui hochent leurs têtes et vont parler de toi : « Taisons-nous, les hommes vont grandir ».

Nous sommes vierges devant l'étonnement, et la chair déliée, c'est à l'âme que je m'adresse, langue de feu, une longue Pentecôte.

Mais nous sommes seuls après avoir regardé les étoiles.

L'UNIVERS MASQUE

Tout nous concernait directement et sans intermédiaire, objets d'une richesse solitaire, pierres des chemins, aspect changeant de la ville, amour qui nous occupera demain. Nous attendions notre heure, et voici que de tout temps c'est arrivé : la peine très légère des hommes, les grands fonds de la lumière immergée. Nous

étions en route vers le pays que nous portions en nous. Oh... Nous étions patients, connaissant l'itinéraire : la sagesse. J'ai salué et vénéré ceux que j'aimais. J'ai fait ce que j'ai dû. Je suis quitte. Je n'ai pourtant pas encore fini d'arracher le masque des choses. L'une d'elles contient ma mort. Mais elle ne résoud ni ne délivre rien. Nous étions irremplaçables et accidentels.

LES EXPLICATIONS SONT REMISES

Le danger m'attirait. Le bonheur nécessairement fragile n'atteignait sa plénitude qu'en fin de course, à sa plus grande amplitude, au moment de l'abandon. C'était l'âpre jouissance que je cherchais, faite pour être perdue, l'amertume merveilleuse. Et tant pis pour les larmes futures ? Je savais, du moins, d'où elles venaient.

Puis, cette élégance suprême m'abandonna. J'avais à gagner le repos. Je vécus et vieillis, devins plus sage. Mon rire fut un étranger. J'eus des brumes au bord des paroles, et passèrent alors dans ma voix des bateaux de soleil dans les accents de l'indulgence. La sirène des temps immobiles joue entre les îles.

Le désespoir n'est qu'un mot dédoré. J'ai su être heureux. Mendiée, mendiante, offerte, reprise : la vie. Nous ne nous appartenons pas. Un beau visage me regarde derrière une fenêtre et je tremble.

LE LYS NOIR

Je n'ai pas besoin de chercher ailleurs ce qui se trouve ici. Tout y commence et finit. Tout est plus grand et plus petit, et le temps que j'use à le dire, dérisoire. Par effraction, je tente un monde à mon usage, mais, à tout instant, me déborde sa vanité. J'ai fait ce que j'ai pu, sincère et raisonnable, mais, comme la photographie mal prise et floue s'étire en longueur, le bonheur a bougé à contre-sens de mon travail d'homme, et ce qui reste est ce poème. Quelle importance... J'écrivais pour me rendre compte, et quand toutes les feuilles que je

prendrais à l'arbre y seraient, tous les cailloux de l'allée, voici que le vent vient et renverse la page d'une imprévisible écriture. Jamais je n'ai rien dit de définitif. « Il fallait être abandonné, dit le poème ». Et le soleil, où le désespoir se lasse, continue à jeter un sable d'or, et le temps perdu sourit comme à l'ami à retrouver dans la foule assiégée de feuilles mortes. Elles courent dans l'allée, nous traversent de part en part. Homme et poème ne faisons qu'un, ne sommes grands que lorsque nous violente la patience. Plus tard, quelqu'un dira : « Il devait faire beau ce jour-là ». Ce sera vrai, et cet instant roulera dans les années noires comme un caillou de soleil. Mais on ne rivalise pas avec la terre. Tout est à refaire et à parfaire. Ailleurs, ici, où rien ne commence et rien ne finit...

LE MIROIR

Parfois, dans le miroir, au large de mes ans,

Mes yeux voient dans mes yeux la mort qui me travaille.

La construction s'avance et vont mes mains, ces ouvrières diligentes, apportant des brassées de jours. Le sang fouisseur se hâte et fait ses provisions d'éternité.

La chaleur dans mon sein s'endort et me rassure.

Il fait si lâche dans la chair sous le soleil...

Nous regarderons le ciel. Là haut, roule le fleuve du silence.

Il aurait fallu bien du courage pour se sauver.

Bien des nouvelles sont parties dans mes veines, se sont perdues dans les broussailles sans chlorophylle du sommeil.

Mes yeux sont des puits sans margelle.

Les mots de l'amour étaient blancs comme ceux de la mémoire.

Ils jalonnaient les pistes entre la vie et le désert.

LE FIL DES JOURS

Sur cette terre où tout se tient, le vent fait tourner le moulin, l'eau se hâte vers l'océan, les voix de la pluie disent « Nous voilà, courage » aux grottes les plus obscures. Les forêts se consolent en pensant aux mines où plus tard elles seront rangées. Rien de nouveau, dit le soleil. Les nuages déplacent des murailles sur nos têtes.

Nous n'en finissons pas de labourer la mer. Nous n'en finissons pas de jeter le grain comme on sème et de ne récolter jamais. Graine d'homme, va... Depuis que nous sommes sur terre, nous n'avons pas réussi à prendre racine, à nous contenter de voir tourner notre ombre sur le sol comme un bon arbre de n'importe où. Nous ne sommes même pas des pierres.

JEAN MALRIEU.

GASTON PUEL

DE LA GRAINE POUR L'ECHO

Le jour de la mort de ma mère, on m'éloigna des pleurs en famille. Je devais avoir onze ans.

L'oncle Joseph possédait pour ses dimanches un attirail de « peinture fine » avec lequel il exprimait des chameaux et des fatmas, des chrysanthèmes et des œillets. Il avait guerroyé au Maroc et le souvenir de cette histoire avait suffi à son évaporation. (Il vous peignait un chameau de mémoire toujours plus réussi qu'un œillet d'après nature).

L'oncle est mort depuis longtemps, et je revois sa main tremblante occupée au faux-bois d'un lambris . je revois ses chameaux, je regarde ma peinture : dans quel Maroc me suis-je fourvoyé ? Le jour de la mort de ma mère, l'oncle avait bien voulu consentir à me prêter son matériel d'artiste. Ce fut une drôle de fête !

*
**

Plus tard, j'ai déserté la peinture. J'avais une situation sociale : j'étais tuberculeux.

Il fallait sauver les meubles, sa peau. Mes vingt ans me sciaient les doigts comme une mauvaise valise ; ma femme apeurée se glissait dans le creux de mon épaule ; le train se faufilait entre deux montagnes. La neige roucoulait.

Dressée jalousement sur mon ombre, ma femme veillait. Elle attendait avec une patience de magicienne la fin de ce règne du vent. Elle exorcisait l'amour.

O ma mère, je revois tes larmes mêlées au sang de ton hémoptysie. Que me reste-t-il de toi ?

J'avais cinq ans lorsque tu tombas dans cette soirée d'hiver. Dans la journée, nous nous étions promenés ensemble.

Depuis cette soirée tu t'allongeas sur de longues chaises en rotin. Tu traînas ainsi jusqu'au jour où l'on me donna les merveilleuses couleurs.

J'aime à croire que toutes ces nuits passées à peindre sans manger m'ont troué le poumon à ton image ; j'aime à croire que c'est ainsi que tu m'as passé ton flambeau d'anémones.

Je t'invoque mais je ne saurais te pleurer. Je n'ai plus de sentiment. Je suis désossé. Viande nette, disent les bouchers. Même pour toi je n'ai plus de larmes. Je ne t'apporterai jamais de fleurs devant le trou, je ne ferai jamais brûler un cierge pour ta mémoire, ton paradis ou ton enfer. Il y avait de par le monde de quoi te remplacer, et je t'ai remplacée. Comprends-moi, on remplace tout. On échange ! J'ai la mer, la forêt, la grotte.

*
**

Poètes, je vous salue ! Je vous choisis ; parfois, je vous méprise, souvent je vous déteste. Vous êtes des routes de sable qui vont et viennent de la terre à la mer, vous êtes le plâtre à mouler toute chose, et vous êtes souvent en retard sur votre baiser. Pourtant vous vous pressez, vous vous bousculez; vous voulez arriver les premiers à l'intérieur de la fleur.

Pendant ce temps, je regarde un bande de soleil qui s'emmenuise sur le haut de la maison : c'est le jour qui fout le camp. (Vincent aussi a foutu le camp).

Oh laissez venir la nuit, chiens ! Vous êtes des monstres. Il y a des hommes qui s'en vont à force de s'anéantir pour un morceau de pain. A ceux-là donnez vos plumes, vous, prenez cette pelle. Que chacun partage la honte avant de partir !

Je parle à demi-mots. A demi-mot, aussi, la bande de soleil sur la corniche.

Le silence préférable, Saint-Just.

Encore la cheminée, encore le bout de la cheminée...

Il ne reste que le ciel, Saint-Just. Il ne reste qu'un ciel pourpre qui s'éteint dans le soir comme s'éteignit le neuf Thermidor, comme je voudrais que s'éteigne ma mémoire, mon affligeante mémoire.

*
**

Un pin parasol, une maisonnette blanche suffisent à ma joie. Mais ma joie ne me suffit pas. Elle s'évanouit si vite ! Elle ne laisse qu'un champ labouré à perte de vue ; un ciel uniformément gris et un arbre d'épines témoignent alors d'une détresse indicible.

Ce nouvel horizon s'avère vite insoutenable. Mais on ne pense pas à fuir. On se sent aspiré et comme retenu par l'arbre d'épines.

Les premières sueurs passées, il ne reste plus qu'à languir sur sa terreur, sur son horreur d'être là, seul, rivé, inabordable.

O Mâles ombres qui suivez ces propos, ne soyez pas sceptiques à leur égard. Il n'est pas rare de voir un homme enlisé dans le marécage de son sang et moins rare encore de le voir transformé en souterrain dans lequel un secret nourrit la tenace lueur qui transpire en ses yeux.

*
**

Le calendrier peut s'effeuiller. J'en suis, dit-on, à ma vingtième année. J'ai cent ans d'âge. Je ne me pèse pas hebdomadairement. Je recommence ma vie chaque jour. Je m'éveille, je vais au parc enchanté de rosée, je tousse, je pleure, j'oublie ma toux. Je palpe tes couleurs O matin. Je baise ta poitrine O ma femme torride. Je n'attends pas la mort, et pourtant elle vient ; elle arrivera bientôt par cette ligne bleue qui enserre l'horizon. Elle tournoiera sur la plage et m'apportera ce baiser de sable qui restera dans ma bouche avec toute parole.

*
**

Un bout de paille, de l'eau, du savon. Une espèce

de neige glissante au bout des doigts ; la neige sur la paille, la paille au bout des lèvres, le souffle retenu... Une boule de cristal dans l'air les sept couleurs dans la boule, toute la lumière qui compte ses enfants.

Fétu de paille, pierre de graisse, eau de lumière, ma bouche pour le dire, ma bouche pour remercier mes yeux.

Devant le spectacle qui s'abreuve de toute l'ombre de la forêt et qui la légitime, l'éloquence se suicide.

La forêt répète inlassablement à travers feuille, fleurs et fruits ce duel d'outre-terre qui ferraille à la pointe de l'air. Ecoutez ce combat. Cherchez vers quoi il mène, de quoi il est l'écho.

GASTON PUEL (1945).

JULIEN

ODE FILIALE

Sur le point de mourir comme une carpe
Debout sur l'eau l'aile angoissée
Comme une carpe folle au cœur qui tourne
Aux yeux de porcelaine éblouie de nuit
Sur le point de mourir de silence

Mère

Je crie ton nom tu es là et je crie
Le monde est là fleur et racine
Les mots sont maternels comme la pluie sous terre

Aimant d'un seul amour la lumière et la craie
Le rire et le nid l'aube et la paupière
Aimant l'herbe et la vague et les yeux qui m'emportent
Ma terre et mon soleil aimant les mots d'amour

Comme un cercle brisé j'étais en proie au vide

Mère

Seuil et montagne
Le chemin l'oiseau le lit
L'entêtement des sources sous la terre
Le ciel œuf au cœur d'or

Tu es la vie

Je suis un homme et n'ai ni foi ni loi
Vers l'avenir je vais d'un pas tranquille
Je sais ma tâche et sans regret l'accepte
Hier est mort demain est éternel

Je me souviens je fus vraiment heureux
J'étais en toi vivant un songe pur
Comme une source au milieu de la mer
Comme une étoile au chaud d'une autre étoile

J'étais heureux mais tu m'as rendu libre
J'étais blotti dans la chaleur profonde
De la nuit ronde et du sang caressant
Tu m'as pour toujours séparé de toi

Ainsi sans fin l'amour est mis au monde
Sans fin le cœur se vide et se remplit
Ainsi tu es de tout éternel but
Etant de tout éternelle origine

Tu m'as fait libre afin de me rendre éternel

Tu es toute-puissante et l'aigle et la fougère
Jaillissent de ton ombre et se muent en lumière
Et moi qui suis plus grand que l'aigle et la fougère
Je chante ici le chant de la vie éternelle

Mon chant est le témoin de notre union profonde
Dans sa lumière étrange émergent mes secrets
Dans son limon brûlant germe le blé du vent
Mon chant est le garant de notre éternité

Sait-on qui est la mère et sait-on qui l'enfant
Est-ce bien toi que j'aime ou n'est-ce que moi-même
Sans toi je suis néant et sans moi tu te meurs
Nous sommes tout ensemble et la mère et l'enfant

Je te crée en mon chant et mon chant me féconde
Et je nais avec toi et je deviens semblable
A ce monde un et double où tout amour te crée
Et je songe et je tremble au grand risque impossible

Quand parfois je te perds je me perds avec toi
Quand mon cœur ne bat plus je suis seul comme un
[*mort*
Quand ma bouche est amère et que je désespère
Je perds en te perdant ma propre éternité

Mon amour te maintient au-dessus de la mort
Comme un feu vagabond dont la forme varie
Mon amour qui se meurt et qui renaît sans cesse
A l'appel insensé du bonheur prénatal

Mère

Tu es ma première et véritable épouse
Et les mots d'amour ne sont vrais que pour toi
Tu fus ma première et véritable épouse
La mort est au monde et je suis loin de moi

Mon amour m'invente et mon chant se souvient
J'ai aimé la mer et l'orme et l'hirondelle
Et voici la mer et l'orme et l'hirondelle
Qui chantent ma joie avec des mots d'aurore

Tu es mon épouse et l'autre ne sera
Qu'un vivant miroir où mon désir de toi
Comme un arbre en feu grandira son image
Et toi dans l'eau rouge enfin tu me souries

Vainement j'aurai tenté en chaque étreinte
De vivre à nouveau l'extase primitive
Vainement de boire à nouveau la nuit chaude
Et d'entrer dans l'orbe intime de la danse

Et toi mon enfant mon impossible enfant
Toi dont le passé ne sera que légende
Toi inoubliable et lointain toi peut-être
Qui n'auras pour moi que mépris ou que haine

Je revois le lac et les pins et les cygnes
Mon amour est mort mais mon bonheur c'est toi
Et malgré le legs d'un si lourd privilège
Je garde en mon âme un parti-pris de joie

Tant que je parlerai le monde aura une âme
Et j'aurai devant moi les plans de l'avenir
Il faut travailler il faut combattre il faut
Couper la gorge au silence

Mère

Sous le soleil de laine et le pain montagneux
Sous l'eau nerveuse et ses poissons de feu
Sous la peau de la grappe et sous la peau du vent
Et sous les traits connus d'une femme inconnue

Tu es partout en train de naître
Et c'est moi qui tiendrai ta promesse vivante

Faible je suis et souillé de souffrances
Mais ma vertu c'est ma fidélité
Tout change de sens en changeant de but
Et je vois calmement les trous dans ma trame
Et l'ombre de ma mort dans l'été de la vie

Et je te donnerai la forme de ma vie
Ta beauté sera l'œuvre de ma patience
Travaillant au progrès de ta métamorphose
O toi toute simplesse et justice et bonté

Tu vis dans mon enfant tu vis dans mon poème
Tu vis en moi je suis un homme en chantier
Veule et fat cruel jaune d'envie
Mais j'ai faim de clarté pomme aux pépins de nuit

Mais tu es mon bonheur je veux t'aimer je t'aime
Et t'aimer c'est l'éternité

Le courage et la force et la science d'aimer
Bonheur non pas en moi mais dans ce que je crée
Degré de perfection pas de l'eau vers la mer
Rose d'une promesse et promesse de roses

JULIEN.

NIKOS KAZANTZAKI

PAX ET BONUM

PROLOGUE

Moi, qui aujourd'hui prends la plume, indigne entre tous, pour écrire tes faits et gestes, Père François, tu te souviens comme j'étais, le jour de notre première rencontre : un pauvre petit mendiant, pas beau à voir, des poils plein le visage, la tête, de la nuque aux sourcils, couverte de toison, un bon regard craintif, une voix bredouillante et bêlante comme celle de l'agneau. Et toi, pour te moquer de ma laideur et de ma petitesse, tu m'as nommé : Frate Leone, frère Lion. Mais quand je t'ai eu raconté ma vie, tu as fondu en larmes, tu m'as enfermé dans tes bras, embrassé et dit : « Pardonne-moi, Frate Leone, je t'ai nommé lion par moquerie, mais je le vois bien maintenant, tu es un vrai lion, car pour la chasse que tu as entreprise, ce n'est pas de trop que toute la hardiesse du lion ».

J'allais de couvent en couvent, de village en village, de désert en désert, à la recherche de Dieu. Je n'avais pas pris femme, je n'avais pas d'enfants, parce que je cherchais Dieu. J'avais dans la main une tranche de pain et une poignée d'olives et j'oubliais de manger, parce que je cherchais Dieu.

Ma gorge était devenue sèche à force de demander, mes pieds gonflés à force de cheminer. J'en avais assez de frapper aux portes pour mendier au début le pain, ensuite une bonne parole, puis le salut. J'étais la risée de tous, on m'appelait le fada, on me chassait, on me bousculait, j'étais au bord de l'abîme. Je me mis à blasphémer, je n'en pouvais plus... Je suis homme pas vrai ? Je n'en pouvais plus de marcher, d'avoir faim et soif, de frapper à la porte du ciel et de ne pas

(1) Ce texte ouvre un roman de Nikos Kazantzaki sur François-d'Assise. Nous n'avons pas à présenter ici le grand écrivain grec contemporain à qui l'on doit notamment *Alexis Zorba et Christ recrucifié* (Plon).

la voir s'ouvrir pour moi. Alors, une nuit, à l'extrême pointe du désespoir, Dieu me prit par la main et toi aussi, Pater François, Dieu te prit par la main et nous nous sommes rencontrés.

Et me voici regardant par la lucarne de ma cellule les nuages de printemps. En bas, le ciel est descendu sur l'enceinte du couvent. Il pleuvotte, la terre sent bon, les citronniers ont fleuri dans les vergers, un coucou au loin vient de chanter, il y a du rire dans toutes le feuilles, Dieu s'est fait pluie et pleut sur le monde. Quelle douceur, mon Dieu, quelle félicité ! Comme la pluie, l'odeur du fumier et du citronnier, s'assortissent bien avec le cœur de l'homme et ne font plus qu'un avec lui ! Oui, l'homme est de terre, et c'est pour cela qu'au printemps, il goûte, comme la terre, la pluie fine, calme et caressante. Mon cœur s'humecte, se brise, un germe pousse en lui et tu surgis, Père François.

Père François, tous les champs de mon cœur ont fleuri, les souvenirs remontent en moi, le temps fait marche arrière et voilà que ressuscitent les heures saintes où nous cheminions de concert sur l'écorce de la terre, toi devant, moi mendiant sur tes traces, dans la terreur. Te rappelles-tu notre première rencontre ?

C'était une nuit d'Août, la lune était énorme, la faim me faisait tituber au moment où j'entrai dans Assise la fameuse. Combien de fois déjà, Dieu merci, j'avais goûté la noble cité. Mais ce soir-là, c'était autre chose, une Assise inconnue. Quel miracle était-ce là, où étais-je ? Maisons, églises, châteaux, citadelle, tout me paraissait voguer, suspendu en l'air, sous un ciel couleur de violette, sur un océan de blancheur.

A l'instant où j'entrai dans la ville, au crépuscule, par la nouvelle porte St-Pierre, la lune, une lune toute ronde, toute rouge, pacifique comme un soleil de bonté, se levait et se répandait en cascade de paix du haut de la citadelle, du haut de Roca, sur les toits des maisons et sur les clochers, inondait les ruelles qu'elle transformait en ruisseaux, remplissait de lait à pleins bords tous les fossés et illuminait les visages des hommes, comme s'ils pensaient à Dieu. Un ravissement m'arrêta sur place. « C'est bien Assise, me demandai-je, en me signant, et ce sont bien là des maisons, des gens, des clochers ou ne serais-je pas entré tout vif en Paradis ? ». Je tendis la main et mes paumes se remplirent de lune, une lune compacte et douce comme le miel. Je sentis sur mes lèvres, sur mes

tempes, couler la grâce de Dieu. Alors je compris. Un cri m'a échappé. Un saint est passé par là, à coup sûr. Je sens son odeur dans l'air !

Je pataugeais dans la lune, je montais à travers les venelles zigzagantes jusqu'à la place St-Georges. Que de monde là-haut ! C'était un samedi soir — voix éraillées, chants, mandolines, odeurs enivrantes de poissons en train de frire, de broches sur la braise, de rose et de jasmin. La faim mordit plus fort mes entrailles. Je m'approchai d'un groupe.

— Braves gens, y a-t-il quelqu'un ici, dans Assise la fameuse qui puisse me faire la charité : manger et coucher, pour un soir seulement. Demain je serai loin.

Ils m'examinèrent des pieds à la tête, se mirent à rire.

— Qui es-tu, ma beauté ? approche qu'on t'admire !

Et moi, comme ils gloussaient de joie, pour les effrayer :

— Je puis être le Christ. Parfois il est comme moi, quand il apparaît aux hommes, un mendiant.

Un d'entre eux répondit :

— Un bon conseil, vieux : ne t'amuse pas à le répéter. Nous n'avons pas besoin de trouble-fête. Passe ton chemin, et ne nous oblige pas à nous lever, tous tant que nous sommes, pour te clouer sur la croix.

Et de rire encore. Le plus jeune du groupe pourtant eut pitié de moi :

— Il y a François, le fils à Pierre Bernardone, « Main Percée » qu'on l'appelle. Lui te fera la charité. Tu as de la chance : il est entré hier de Spoletto. Va le voir.

Alors est intervenu un grand pendu, figure de rat, teint de citron, un nommé Sabatino. Quelques années plus tard, nous devions nous rencontrer, lui devenu à son tour disciple de François, et cheminer ensemble sur les routes du monde. Ce soir-là, au nom de François, il se mit à railler méchamment :

— Quand il est parti pour Spoletto avec une cuirasse d'or et des ailes, c'était pour se battre, se couvrir de prouesses, se faire armer chevalier et revenir ensuite ici faire le coq parmi nous. Mais Dieu sait bien ce qu'il fait. Il lui a donné un coup en plein

front et il est retourné comme un coq, oui, mais plumé !

Il se mit sur ses pieds et tapa dans ses mains :

— Nous avons même fait une chanson sur lui. Allons-y, les gars, tous ensemble !

Et les voilà tous à s'égosiller, à frapper des mains en cadence :

A Spoletto s'en alla
A Spoletto l'gars François
Pour s'acheter bel arroi
Las ! à poil s'en retourna !

Je regardais le manger, le vin, prêt à m'évanouir et dus m'appuyer contre le montant de la porte. Dans un souffle, je leur demandai :

— Où est-ce qu'on peut voir François aux mains percées ? que Dieu le garde !

— Monte jusqu'au quartier d'en haut, me dit le même jeune, tu le trouveras sous une fenêtre en train de faire la sérénade à sa Dame.

Je me suis mis en route, montant, descendant les ruelles étroites.

La faim me ravageait. Je voyais la fumée sortir des cheminées, les gens de bon sens cuisinaient, je humais les odeurs. Je sentais mes entrailles pendantes comme un treille toute mangée par les oiseaux et les rats. N'en pouvant plus, je commençais à blasphémer. Je murmurais, la rage au cœur : « Ah ! si je n'avais pas eu cette idée de chercher Dieu ! Quelles délices, quel bonheur ! J'avalerais de grosses tranches de pain blanc et de viande de porc cuit au four, comme je l'aime, ou de lièvre nageant dans l'huile, avec des petits oignons, du laurier et du cumin et je m'enverrais pour me rafraîchir l'intestin, un pichet de vin noir d'Ombrie. Après quoi, j'irais me réchauffer auprès d'une veuve ; j'ai entendu dire qu'il n'y a pas de chaleur plus douce que celle de la veuve, un brasero ça ne compte pas à côté. Mais voilà, je cherche Dieu ! Rien à faire ! »

J'avançais à grands pas rapides, pour me réchauffer, je pris de l'élan, je courais pour échapper aux tentations, aux odeurs et aux veuves, pour respirer l'air pur. J'arrivai tout en haut, à la citadelle, la fameuse Roca : détruits les fiers remparts, les portes calcinées, en tout et pour tout deux tours fendillées, les herbes

folles commençaient à ensevelir les pierres. Peu d'années auparavant, le peuple avait relevé l'échine, ne pouvant plus supporter ses seigneurs et se jetant dessus, avait démoli leur nid d'éperviers. Je voulais en faire le tour, jouir de leurs malheurs — ah ! ils avaient bien mangé, bien bu, à nous maintenant ! Mais il y avait un vent qui perçait, qui me glaçait. Je redescendis en courant. Dans les maisons on avait éteint les lumières, tout le monde ronflait ; ils avaient bien mangé, bien bu et maintenant ils ronflaient. Ces bons bourgeois, gens sensés, avaient trouvé sur la terre le Dieu qu'ils cherchaient, comme ils le désiraient, à leur taille, avec des enfants, des enfants et la belle vie. Et moi, le fada, j'errais dans les rues d'Assise et je frappais à la porte du ciel, pieds-nus, affamé, grelottant et tantôt je blasphémais et tantôt je me donnais du « Kyrie eleison » pour me réchauffer. Et puis voilà que vers minuit, près de l'église de l'Evêché, j'entends des guitares et des luths, des jeunes sans doute donnant sérénade à leurs belles amies. Il y en avait un qui chantait. Je m'approchai sur la pointe des pieds, je me cachai derrière une porte, me collant au mur. Devant le palais du Comte Schifi, cinq ou six jeunes avec des guitares et des luths et un autre, courtaud, avec une longue plume au chapeau, qui, le cou tendu, les yeux fixés sur une fenêtre grillagée, chantait. Et tous les autres, pris sous le charme, l'accompagnaient de leurs instruments... Quelle voix, mon Dieu ! douceur et passion, supplication et injonction. Je ne me rappelle pas toute la chanson pour l'inscrire ici et la transmettre dans les siècles des siècles, mais je me souviens nettement qu'elle parlait d'une colombe blanche et d'un épervier qui la poursuivait et le jeune criait à la colombe de venir se réfugier dans son sein... Il chantait à voix basse, doucement, comme s'il avait eu peur de réveiller la jeune fille qui devait dormir derrière la fenêtre grillagée. On aurait dit qu'il chantait, non pour le corps endormi, mais pour l'âme qui veillait... Quel trouble en moi et les yeux tout à coup pleins de larmes. Où l'avais-je entendue cette voix ? Où cette douceur, cette supplication, cette injonction ? Où et quand avais-je entendu déjà cette invite, la colombe qui piaillait de terreur et l'épervier aux cris perçants qui la poursuivait et la douce voix, la voix très lointaine du salut ? Sur le point de partir, les jeunes mirent en bandoulière leurs guitares et leurs luths et crièrent au chanteur :

— Eh François ! qu'est-ce que tu attends ? Ce n'est pas encore pour ce soir que ta belle princesse va ouvrir la fenêtre et te jeter la rose !

Le chanteur ne répondit pas à leurs rires. Il avança le premier pour tourner le coin et descendre sur la place où des chants sortaient des tavernes encore ouvertes. Alors je fis un bond et me trouvai devant lui. Je tremblais de le perdre ; la colombe, je sentis cela dans un éclair, c'était mon âme et l'épervier, Satan et ce jeune, c'était le sein où appuyer ma tête, où me réfugier. J'ôtais ma cape criblée de trous et j'en fis un tapis pour ses pieds. Je flairais une odeur qui sortait de son corps, comme de miel, de cire, de rose. Je compris : c'était l'odeur de la sainteté, c'est la même que fleurent les os du saint, lorsqu'on ouvre sa châsse d'argent.

Il se tourna vers moi, me regarda, sourit.

— Pourquoi ? me dit-il tout bas.

— Je ne sais pas, mon petit prince. Comment veux-tu que je sache ? D'elle-même, la cape s'est détachée de mon dos et s'est étendue par terre sous tes pieds.

Le sourire s'éteignit. Il poussa un soupir, s'arrêta, puis se pencha pour me demander d'un air troublé :

— As-tu vu quelque signe dans le ciel ?

— Je ne sais pas, mon petit prince. Tout est signe : ma faim, la lune, ta voix. Ne me pose pas de question, je vais éclater en sanglots.

Il répéta dans un murmure : « Tout est signe » et jeta autour de lui un regard inquiet. La main tendue, il remua les lèvres, comme s'il eût voulu me poser une question, sans s'y décider. En plein clair de lune, son visage avait fondu, ses mains étaient devenues transparentes. Il fit un pas, s'approcha de moi. Je me penchai, anxieux de l'entendre et je sentis sur ma figure son haleine chargée de vin.

— Rien... dit-il d'un air irrité. Ne me regarde pas comme ça, je n'ai rien à dire.

Il allongea le pas.

—Viens avec moi.

Je courais derrière lui dans la lumière de la lune, je le regardais : l'habit de soie, la longue plume rouge sur le bonnet de velours, l'œillet à l'oreille. « Il ne cherche pas Dieu, celui-là, me disais-je, son âme a sombré dans la chair ».

Et tout d'un coup mon âme le plaignit. J'étendis la main, le touchai au coude.

— Mon petit prince, pardonne-moi. Je veux te poser une seule question : tu manges, tu bois, tu es habillé de soie, tu chantes sous les fenêtres, c'est une fête que ta vie. Alors il ne te manque rien ?

Le jeune se retourna d'un coup, repoussa brusquement ma main, pour écarter le contact et répondit d'un air rageur :

— Rien ne me manque ! Pourquoi m'interroges-tu ? Je ne veux pas qu'on m'interroge !

Je sentis mon cœur se contracter.

— C'est que je te plains, mon petit prince.

Un mouvement d'orgueil dressa sa tête :

— Toi, me plaindre, moi ? Et de rire.

Mais bientôt il baissa la voix et tout haletant :

— Pourquoi me plains-tu ?

Je ne répondis pas.

— Pourquoi ?

Il me regarda dans les yeux.

— Qui es-tu, habillé ainsi en mendiant ? Qui ?

Plus violemment :

— Avoue la vérité ! Quelqu'un t'a envoyé, qui ?

Et comme il n'obtenait toujours pas de réponse, frappant du pied la terre, il fit :

— Rien ne me manque ! Je ne veux pas qu'on me plaigne ! Je veux qu'on m'envie ! Non, non et non, il ne me manque rien !

— Rien dis-je, même pas le ciel ?

Il baissa la tête, se tut. Puis :

— Le ciel est trop haut, je n'y arrive pas. La terre est bonne, toute belle, tout près de moi.

— Il n'y a rien de plus près de nous que le ciel. La terre est sous nos pieds et nous marchons dessus. Le ciel est au-dedans de nous.

La lune commençait à baisser, quelques étoiles dans le ciel ; venant des quartiers éloignés, on entendait au loin les sérénades chaudes de passion ; cet air de nuit d'été était chargé de parfums et d'amour. En bas, la place était toute bruissante.

— Oui, mon petit prince, le ciel est au-dedans de nous.

Il me jeta un regard de cerf aux abois.

— Comment le sais-tu ?

— J'ai eu faim, soif, mal : je l'ai appris.

Il me saisit par le bras.

— Viens chez moi. Je vais te donner à manger et à coucher. Mais du ciel je ne veux plus en entendre parler, c'est assez !

La colère allumait son regard, rendait rauque sa voix.

Nous descendîmes jusqu'à la place du marché. Les cabarets hurlaient encore, une lanterne rouge brillait à côté d'une maison basse, des jeunes, ivres, entraient et sortaient ; des ânes chargés de légumes et de fruits arrivaient déjà des villages ; des saltimbanques plantaient des poteaux et tendaient la corde, partout on dressait des tables et on alignait des bouteilles de vin, d'eau-de-vie, de rhum. Préparatifs pour le marché du lendemain dimanche.

Deux ivrognes, dans la lumière de la lune, reconnurent François et se mirent à pouffer. L'un des deux décrocha la guitare qu'il portait en bandoulière et commença à chanter, regardant Français d'un air goguenard :

T'avais fait ton nid
Trop haut, mon ami
La branche a cassé
Oiseau envolé
Marri t'es resté.

La tête basse, François écoutait, sans faire un mouvement.

— Il a raison, murmura-t-il, il a raison...

Je n'aurais pas dû parler, mais moi, gros balourd, je ne pus retenir ma langue.

— Quel oiseau ?

François se retourna, me regarda ; il y avait une telle douleur dans ce regard que je ne pus m'empêcher de lui attraper la main et de la baiser.

— Pardonnez-moi !

Son visage s'adoucit, sa voix murmura :

— Quel oiseau ? Est-ce que je sais moi ?

Il poussa un profond soupir, puis gémit :

— Je ne sais pas ! Je ne sais pas ! Ne me demande rien ! Viens !

Il m'empoigna par la main, me tenant serré comme s'il eût craint de me voir lui échapper.

Comment lui échapper ? Où aller ? Depuis lors, je ne l'ai plus quitté. Etais-ce donc toi, Père François, ce que, depuis des années et des années, je cherchais ? Est-ce pour cela que j'ai été mis au monde : pour te suivre et t'écouter ? J'avais des oreilles et je n'avais plus de bouche et je t'écoutais. Ce que tu n'avais dit à personne, tu me l'as dit à moi. Tu me prenais par la main, nous traversions les forêts, nous escaladions les montagnes et tu parlais.

— Si je ne t'avais pas avec moi, me disais-tu, je parlerais à une pierre, à une fourmi, à une feuille d'olivier. Oui, mon cœur est plein à craquer et s'il ne s'ouvrait, s'il ne débondait, il pourrait exploser.

Et voilà comment j'en sais sur toi plus long que personne au monde. Tu as fait beaucoup plus de péchés qu'on ne l'imagine, beaucoup plus de miracles qu'on ne croit. C'est du fond de l'Enfer que tu as pris ton élan pour monter au ciel.

Tu me le disais souvent : « Plus bas est ton point de départ, et plus haute sera ta prise. Le plus grand mérite du chrétien militant, ce n'est pas sa vertu, c'est le combat qu'il mène pour transmuter en vertu tout ce qu'il y a en lui d'impudeur, d'indignité, d'infidélité, de malice. L'on verra un jour se dresser aux côtés de Dieu un archange glorieux et ce ne sera ni Michel, ni Gabriel, ni Raphaël ; ce sera Lucifer, lorsqu'il aura enfin transmuté sa terrible noirceur en lumière. »

Moi, bouche-bée, je t'écoutais. Je pensais à la douceur de ces mots. Ainsi le péché lui aussi pourrait devenir sentier pour nous mener jusqu'à Dieu ? Et le pécheur espérer le salut ?

Ton amour pour Claire, la fille du noble Favorini Schiffi, moi seul le connais. Les gens, faute de virilité, se sont imaginés que tu n'aimais que son âme. Et pourtant, avant tout, c'est son corps que tu as aimé. Ce fut là le point de départ de ta course, ton tremplin. Il t'a fallu ensuite batailler entre les pièges de la tentation et le secours de Dieu pour parvenir jusqu'à

son âme. Et tu as aimé son âme, mais sans jamais renoncer à son corps, sans jamais non plus y porter la main. Et ton amour charnel pour Claire, loin d'être pour toi un obstacle, t'a été un adjuvant dans ta marche vers Dieu. En effet, grâce à cet amour, le grand secret a été dévoilé à tes yeux : par quelle voie, au prix de quel combat, la chair se fait esprit.

Il n'y a qu'un seul amour : pour la femme, pour le fils, pour la mère, pour la patrie, pour l'idée, pour Dieu. Il te suffit d'être victorieux au plus bas échelon de l'amour pour t'ouvrir la porte qui te mène à Dieu. Tu as donc combattu la chair, tu l'as irrévocablement terrassée, tu l'as pétrie de ton sang et de tes larmes et, au terme d'un terrible combat, tu l'as faite esprit. N'as-tu pas fait de même avec toutes tes vertus, comme avec toutes tes malices ? Elles étaient chair, elles aussi et autant de Claires pleurant, riant, se débattant : tu les as faites esprit. C'est la voie, la seule voie, il n'y en a pas d'autre. Ainsi, tu allais de l'avant et je m'essouflais à te suivre.

Un jour, je te vis te lever mugissant de douleur sur les pierres couvertes de ton sang, tu n'étais qu'une plaie, mon cœur te plaignit. Je courus à toi, te pris le genou, dans un cri :

— Viens, François, pourquoi tortures-tu ainsi ton corps ? Lui aussi est une créature de Dieu et a droit au respect. Tu ne plains donc pas ce sang que tu verses ?

Tu as remué la tête :

— Aujourd'hui, frère Léon, aujourd'hui, au point où le monde est arrivé, l'homme vertueux doit être vertueux jusqu'à la sainteté, et le pécheur doit pécher comme une brute, plus loin que la brute. Aujourd'hui il n'y a plus de route unie.

Une autre fois que je te voyais regarder, désespéré, la terre qui voulait t'engloutir et le ciel qui ne t'aidait pas, tu t'es tourné vers moi et à t'entendre, j'ai eu la chair de poule.

— Viens, Léon, écoute. Je vais te dire une parole bien lourde à porter. Si elle l'est trop pour tes épaules, brebis de Dieu, oublie-la. Tu m'écoutes ?

— Je t'écoute, père François.

Déjà je commençais à trembler.

Tu as posé ta main sur mon épaule, comme pour me soutenir et m'empêcher de tomber.

— Frère Léon, être vraiment saint, cela veut dire avoir renoncé à tous les biens terrestres — et à tous les biens célestes.

A peine sortie de ses lèvres, la parole impie le terrifia. Il se pencha, ramassa un peu de terre, la mit sur sa bouche comme un sceau. Le doigt sur les lèvres, il me jeta un regard horrifié :

— Qu'ai-je dit ? Qu'ai-je dit ? Ne parle pas !

Sa voix se brisa sur une longue lamentation.

Toutes tes paroles, chaque soir, à la lumière de la lampe, je les ai marquées une à une, je les ai fixées, pour qu'elles ne se perdent pas. Et tous tes actes. Je me disais qu'une seule de tes paroles pouvait sauver une âme et que, si je ne la consignais, si je ne la révélais aux hommes, cette âme ne serait pas sauvée, par ma faute.

Bien des fois, j'ai pris la plume pour écrire tout cela, mais très vite je la posais, pris de frayeur. Oui, que Dieu me pardonne, j'ai peur, très peur des signes de l'alphabet, génies malins, impudiques, pernicieux. A peine as-tu ouvert ton écritoire pour les délivrer qu'ils prennent le large et tu peux toujours courir pour les maîtriser ! Ils s'animent, s'unissent, se séparent, sans écouter ton commandement, ils s'alignent à leur guise sur le papier, tout noir avec leurs cornes et leurs queues et tu as beau les appeler et les supplier, il n'en font qu'à leur tête. Ils gambadent et s'accouplent devant toi et perfidement, voilà qu'ils révèlent ce que toi tu ne veux pas avouer et qu'ils refusent au contraire de dire ce qui bataille en toi pour sortir du plus profond de tes entrailles et parler aux hommes.

Un dimanche cependant, rentrant de l'église, une pensée est venue m'encourager : Dieu ne les a-t-il pas coincés ces lutins pour les forcer, bon gré mal gré, à écrire l'Evangile ?

Courage donc, mon âme, ne les redoute plus. Prends la plume et écris ! Mais aussitôt un nouvelle défaillance m'a pris. Ces gens qui ont écrit l'Evangile, ça n'était pas rien, c'étaient des apôtres ; l'un avait l'ange, l'autre le lion, le troisième le bœuf et le dernier l'aigle et ils écrivaient sous la dictée. Mais moi ?

Ainsi, sans arriver à me décider, pendant des années et des années, je charriais tes paroles, transcrites fidèlement une à une sur des peaux de bêtes, des bribes de papier, des écorces d'arbre. Et tout ce temps-

là, je disais: quand donc viendra la vieillesse arrêter le mouvement de mes jambes et me conduire dans la paix d'une cellule de couvent, afin que là Dieu me donne la force, Père François, d'aligner sur le papier tes paroles et tes œuvres, comme dans la Légende, pour le salut du monde !

Il fallait faire vite, car les mots je les sentais qui s'agitaient sur les peaux de bêtes, sur le papier, sur les écorces, ils prenaient vie, endêvaient, se gendarmaient, voulaient s'enfuir. Et je sentais François lui aussi qui errait autour de mon couvent, exténué, sans feu ni lieu, tendant la main comme un mendiant ; il se glissait dans la cour, j'étais seul à le voir, il entrait dans ma cellule. L'autre soir encore, le vent soufflait, il faisait froid, j'avais allumé mon petit brasero d'argile (le Révérend Père Supérieur m'a donné la permission, à cause de mon âge, d'avoir un peu de feu dans ma cellule, je ne supporterais plus le froid). J'étais penché sur un vieux parchemin, lisant la *Vie des Saints ;* j'étais au milieu d'un cercle de miracles qui me léchaient, comme autant de langues de feu. Je n'étais plus sur la terre, j'étais suspendu en l'air. Tout à coup, je sentis quelqu'un derrière moi. Je me retourne et je vois François courbé sur le brasero. Je me dressai d'un bond, lui criai :

— Père François, as-tu quitté le Paradis ?

— J'ai froid, répond-il, j'ai froid, j'ai faim et je n'ai où poser ma tête.

J'avais du pain et du miel, je courus pour lui apporter à manger. Je me retournai : personne.

C'était un signe du ciel, un message très clair : François erre sans toit sur la terre, bâtis-lui une maison !

La même crainte s'empara de moi une fois de plus, longtemps je bataillai avec moi-même. Las enfin, j'appuyai la tête sur le parchemin, le sommeil me prit et voici la vision que j'eus en rêve. J'étais allongé sous un arbre en fleurs, une brise printanière soufflait et c'était une pluie de fleurs qui tombait sur moi. Quelle allégresse, quelle légèreté, on eût dit que Dieu soufflait sur moi, comme une brise parfumée. C'était l'arbre de Paradis et il avait fleuri ! Alors que je contemplais le ciel, à travers les branches en fleurs, voici que sur chaque branche vint se poser un petit oiseau, menu comme une lettre de l'alphabet et de gazouiller ! Un seul au début, un seul, puis deux ensemble, puis trois, ils se mirent à sauter de branche en branche, par

groupe de deux, de trois, de cinq, et tout cela ravi, chantait d'une seule voix. L'arbre n'était plus qu'un chant suave, de passion, d'amour et d'intense tristesse.

Et c'est de moi, enfoncé, les bras croisés sur la poitrine, au plus profond de la terre printanière, de mes entrailles que sortait cet arbre dont les racines enveloppaient tout mon corps et en suçaient la sève. Les joies et les peines de ma vie étaient devenues des oiseaux chantants.

Je me réveillai, le chant vibrait encore dans mes entrailles, Dieu soufflait encore sur moi.

J'avais dormi toute la nuit sur le parchemin. Le jour se levait. Je me levai, me lavai, me changeai ; on sonnait les matines, je me signai, descendis à l'église. J'appuyai mon front, ma bouche, ma poitrine sur les dalles, je communiai, la messe s'acheva. Je n'adressai la parole à personne, afin de ne pas souiller mon haleine, je courus jusqu'à ma cellule, j'y volai. Des anges me soutenaient, je ne les voyais pas, mais j'entendais le bruissement de leurs ailes. Je pris la plume, je fis le signe de la croix et je commençai à écrire tes Faits et Gestes, Père François.

Que Dieu m'assiste !

NIKOS KAZANTZAKI.

(Traduction de ROGER MILLIEX)

ARNOLD DE KERCHOVE

MEDITATION SUR LES NOCES

C'est quand se mêle à l'amour un sentiment plus subtil que la passion, la tendresse, la jalousie, le désir — un sentiment d'effroi, que Mozart est le plus pathétique — qu'il dit ce qu'il est seul à pouvoir dire et atteint à la plus fine pointe de son génie.

Cette forme d'amour, comment l'appeler, sinon la panique amoureuse, celle qui nous ramène aux délicieuses et torturantes terreurs de l'enfance, quand nous étions déjà la proie d'un sentiment mais que nous ne savions pas encore le nommer ? Panique amoureuse de Zerline qui « voudrait et ne voudrait pas », panique amoureuse de Chérubin qui « ne sait plus ce qu'il est, ce qu'il fait » et supplie en vain « ceux qui savent quelle chose est l'amour », les grandes personnes éternellement sourdes, de l'éclairer sur lui-même et de changer la détresse de son trouble dans la paix d'une certitude.

Voici enfin la faille — l'imperceptible fêlure par où Mozart se trahit sans jamais s'avouer et trahit son drame : être le musicien qui domine son art et crée sans inquiétude mais aussi l'enfant dominé par la vie et que la vie inquiète. Quelle vie ! On dirait qu'une mauvaise fée a, dès sa naissance, voué Mozart à l'existence la plus hérissée de difficultés, d'embarras, d'épreuves sordides, de complications inouïes et de basses intrigues qu'ait jamais dû affronter un homme. Et il n'est pas un homme, il ne parviendra jamais à le devenir. Beaucoup plus qu'un homme, oui, un génie d'essence divine, mais beaucoup moins aussi, un incurable enfant. Et c'est l'enfant qui dicte au musicien le *Non so più* pour nous confier, au delà de la panique amoureuse de Chérubin, sa détresse de se savoir un génie souverain et de se sentir un être désarmé.

Quelle pudique sobriété dans la plainte et quelle justesse exquise, dont on ne sait plus si elles sont les vertus de l'artiste ou celles, héroïques, de l'homme ! D'ailleurs, qu'est-ce que Chérubin, sinon un bref et fugace instant parmi tant d'autres d'une prodigieuse variété où s'efface la faille, où disparaît

l'imperceptible fêlure, pour ne révéler plus que le détachement du musicien capable d'exprimer tous les sentiments sans être atteint par eux ?

Ecoutons, par exemple, le premier air de la Comtesse (Porgi, amor) où elle se plaint d'être délaissée par Almaviva. Nous sommes émus, nous ne sommes plus bouleversés : notre émotion devient un ravissement car, étant purement musicale, la joie domine alors même que la douleur chante. Cette fois, ce n'est plus une douleur d'enfant, c'est une douleur de grande personne. Mozart ne parle plus en son nom personnel. Désormais, il est à l'abri de la plus légère tentation de complicité : celui qui incarne la musique en s'effaçant derrière elle. Admirable détachement ! Mais comment ne pas l'aimer pour les rares moments d'abandon où nous le devinons aussi faible que le plus vulnérable d'entre-nous ...

●

Qui veut parler de Mozart est aussitôt saisi d'un découragement proche du désespoir : seul Mozart pourrait parler de Mozart. Transposer sa musique en paroles, c'est déjà une trahison. Il faudrait que quelqu'un, l'écoutant avec nous, entende la même chose. Seule cette conversation silencieuse conviendrait à un tel sujet. Mais est-il possible d'entendre tout ? Aucune musique au monde n'exige — non pour en jouir, mais pour la pénétrer — une attention aussi minutieuse car aucune musique au monde n'est, autant que celle-ci, essentielle dans ses plus petits détails. Comme tous les grands artistes, c'est par le comble de l'exactitude que Mozart atteint au comble de la poésie. L'étonnant est que cette exactitude soit à ce point discrète, imperceptible comme une trame si fine qu'elle en devient invisible. Mozart est tout en détails et ne se perd jamais dans les détails ; « on ne sait pas comment c'est fait » sa précision est celle de l'élégance qui se moque de l'élégance, sa désinvolture, la pudeur d'une discipline et si tout ce qu'il compose paraît simple, c'est à force de subtilité.

●

Mais revenons à Chérubin. Il appartient de droit à Mozart même s'il l'a emprunté à Beaumarchais : car si Beaumarchais l'a conçu, Mozart l'a créé. D'ailleurs, Beaumarchais ne l'a même pas conçu. Chacun sait qu'il a emprunté cet épisode à la réalité, de la façon la plus littérale : même émoi et même fidélité chez Rosine et chez la Comtesse de Choiseul, l'une comme l'autre amoureuses d'un mari volage et pourtant ébranlées par un adolescent qui aime toutes les femmes en une seule et une seule en toutes les femmes, parce qu'il aime l'amour sans en connaître le nom.

La psychologie intéressait moins Beaumarchais que le jeu d'une intrigue qu'il compliquait à plaisir : son Chérubin n'est guère plus qu'un prétexte ingénieux à compliquer l'intrigue. Le Chérubin de Mozart est plus proche de Marivaux par son trouble chatoiement et sa pathétique subtilité. Mais Marivaux lui-même ne serait pas parvenu à rendre aussi fidèlement le mystère de ce personnage, parce qu'il usait de la parole et que seule la musique dit l'indicible. Or, qu'est-ce que Chérubin, sinon le mystère ?

Dès qu'on cherche à le définir ou à l'analyser, il nous échappe : que Mozart le fasse chanter, il nous le livre et révèle intégralement. Nous en avons grâce à lui cette connaissance immédiate qui est le privilège des amants et des mystiques.

●

Que Mozart soit à la fois Marivaux et Beaumarchais et qu'il soit en plus Mozart, n'est-ce pas admirable ?

●

Joué par une femme, à l'opéra comme au théâtre, Chérubin n'en est que plus proche de Mozart. Le seul de ses personnages à travers lequel il consentît (sans doute à son insu) à s'avouer ne pouvait être qu'androgyne. Comme Mozart. Si aucun musicien n'est plus viril que Mozart (on ne le répétera jamais assez), aucun n'est plus féminin. Un artiste est incomplet et mutilé, s'il n'est androgyne. Pour peu qu'il ne le soit pas, un déséquilibre s'établit qui provoque l'insatisfaction et la gêne. Et Mozart est l'incarnation même de l'équilibre. Féminin avec virilité : jamais fade, sentimental, ni impudique jusque dans la plus poignante tendresse — viril avec féminité : sans rudesse dans la force, sans hâblerie dans la fierté ou la révolte, élégant et gracieux dans la plus rigoureuse sécheresse et parant toutes ses qualités de ce charme dont on ne sait plus chez lui s'il est l'apanage de l'homme ou de la femme, la séduction de don Juan ou l'attrait de Zerline, la verve de Figaro ou la touchante détresse de Chérubin.

Androgyne, Chérubin pénètre en nous jusqu'à ces profondeurs mystérieuses où les sexes se confondent : c'est ce qui lui donne une signification exceptionnelle. Rien de plus hérétique que de le ramener aux proportions mesquines d'un éphèbe amoureux avec grâce. Il est un symbole, beaucoup plus qu'un être humain. Nous le portons tous plus ou moins en nous — ne fût-ce qu'à l'état de cadavre — cet être indéterminé qui ne sait plus s'il est homme ou femme dans ses aspirations et ses sentiments les plus secrets et qui

nous pose, aux heures essentielles de notre vie, son équivoque et terrible interrogation. Et nous le portons en nous, à tous les âges.

C'est pourquoi Chérubin est un rôle presque injouable. Il y faut un alliage de qualité qui confine au miracle. Rien que l'apparence physique peut suffire à rompre le charme et à hurler comme une dissonance, même si la voix et le chant atteignent à la perfection. Et si l'androgyne est parfaitement obtenu, mais trahi par la voix et le chant, il n'y a plus de Chérubin, Chérubin n'est même plus pensable. Seul le disque nous permet de l'évoquer en l'écoutant.

●

Mais pourquoi Mozart est-il toujours délicieux ? Toujours ? Quels que soient la situation, le sentiment, l'état d'âme ? Même s'il n'y a, apparemment, ni situation, ni sentiment, ni état d'âme ? Voilà la question sur laquelle on finit toujours par buter — parce qu'il n'y a pas de réponse.

●

Mozart ne prélude pas. Il entre dans le vif du sujet et nous y jette avec une rapidité saisissante et presque cruelle. Nous n'avons pas eu le temps de nous préparer, que déjà nous sommes au plus aigu de l'émotion, que déjà nous en touchons l'essentiel et cessons de nous appartenir pour être possédés. Dès les premières notes de son premier air « Non so più », Chérubin est là tout entier et il nous a tout dit, comme s'il poussait un cri pour appeler au secours avant que nous ayons pu même deviner qu'un danger le menaçait. C'est une plainte, oui, mais beaucoup plus qu'une plainte, une confidence précipitée, à bout de souffle, où ce qui est dit compte moins que le besoin — et l'impossibilité de tout dire à la fois. Ensuite cet intermède lent, comme s'il rêvait, comme s'il était accablé d'un poids trop lourd pour lui d'incertitudes et de délices — et le mouvement reprend, d'une rapidité qui est celle même de l'angoisse.

Que tout cela dure peu... et que de choses se sont passées ! On voudrait arrêter le temps et revenir à cette minute où il nous est apparu pour nous appeler au secours. Mais le temps ni Mozart ne s'arrêtent jamais. Et rien jamais ne recommence. Quant Chérubin chantera sa romance — ce « Voi che sapete » si stupidement traduit par « Mon cœur soupire » ! — ce sera tout autre chose, une vraie romance, émouvante mais où l'anxiété est bannie pour céder la place à la grâce. Nous pouvons enfin nous laisser ravir en gardant

notre sang-froid, nous nous appartenons à nouveau, Chérubin est toujours présent mais il n'est plus en nous.

Et c'est très bien ainsi.

●

Non, nous ne saisirons pas Mozart : nous avons cru le prendre au piège de Chérubin, mais déjà il nous échappe. Voici qu'il se confond avec tous ceux qui se moquent de Chérubin, qui se moquent de Mozart, avec Suzanne, avec Figaro, voici qu'il est complice de ses propres bourreaux, avec quel esprit, oubliant à qui il ressemble et qui il est, pour s'abandonner à ce mimétisme qui le confond avec tous ses personnages et lui permet de parler tous les langages sans cesser d'être Mozart. Car être Mozart, c'est être Zerline, mais aussi don Juan, don Juan mais aussi Masetto, Elvire, donn'Anna, Leporello, le Commandeur — c'est être la Comtesse délaissée et le Comte qui la délaisse, Figaro qui s'embrouille dans ses intrigues et Bartholo qui réclame sa vengeance, c'est être Suzanne à la fois si rouée et si droite aussi facilement qu'il sera plus tard Zerline, inconstant et trouble mélange de naïveté et de perfidie, la sœur et pourtant l'antithèse vivante de Suzanne. Etre Mozart, c'est cela, c'est admirable et c'est effrayant. Présent dans tous ses personnages et possédé par eux, ne s'exprimant que par ses métamorphoses, non pas successives mais immédiates, prêt à devenir n'importe qui ou n'importe quoi avec une égale aisance, lui arrivait-il d'être ce quelque chose d'unique et de différent où l'homme le plus multiple et le plus dispersé se réfugie pour retrouver enfin son vrai visage ?

Mozart a-t-il jamais existé ?

●

C'est effrayant, oui, mais pour nous encore plus que pour lui. Tout ce qu'on dit sur Mozart a toujours une chance d'être juste et une chance d'être faux, parce qu'il est toujours aussi, à un degré égal *autre chose*. Il faut l'aimer et il ne suffit pas de l'aimer — pas plus qu'il ne suffit de l'étudier avec compétence et application. Bienheureuse paix de ceux qui se tiennent à la lettre de Mozart, vérifient sur la partition le numéro de Koechel, confrontent les dates de ses œuvres et les événements de sa vie, analysent son écriture et ses procédés, bienheureuse paix de ceux qui consentent à rester en dehors de lui et à savoir tout — sauf l'essentiel... Mais s'ils se perdent, ils nous perdent aussi, il n'y a pas pire imposture que cette vaine science.

Seuls peut-être l'atteignent au cœur ceux et celles qui l'interprètent, le chantent avec fidélité. Ils finissent par se confondre avec lui et comme lui échappent à toute louange qui ne soit une erreur et une injustice. Il en est, mais combien rares...

●

Mozart séduisant et séducteur : le plus stupide des poncifs. Mozart était laid — ou médiocrement beau, ce qui est pire — et il n'a jamais eu les amours qu'il méritait.

Mais tous les poncifs s'expliquent, même quand ils ne se justifient pas. Les héroïnes de Mozart sont si diverses et chacune si personnelle, si ressemblante que seul un homme à femmes pouvait en avoir découvert les modèles dans la réalité — et il a mieux que personne incarné en don Juan la cruelle gaité du triomphe masculin. Ne connaitrait-on pas la vie de Mozart, qu'il suffirait d'écouter sa musique pour comprendre à quel point cette explication est superficielle et contraire à la vérité humaine, comme à la vérité des faits.

Mozart ne peut être Mozart que dans la mesure où il est le moins mozartien de ses personnages. Don Juan n'est si vrai que dans la mesure où Mozart n'est pas don Juan — dans la mesure où il a rêvé de l'être et ne l'a pas été. Il a fallu qu'il fût rivé à Constance Weber et à des amourettes sans gloire pour être capable de créer une Suzanne, une Zerline, une Comtesse, une donn'Anna, tellement plus vivantes et vraies que celles des libretti. Il a fallu que chez lui tout fût rêve et que rien ne fût réalité, pour que fût intégrale la réalité de son œuvre.

Il avait l'intuition de tout et la connaissance de rien. Pour peu qu'il eût connu quoi que ce soit, pour peu qu'il se fût réalisé dans une expérience ou un amour, l'artiste aurait perdu ce que l'homme aurait gagné et l'œuvre se serait appauvrie de l'enrichissement de la vie. Dans ce domaine douloureux, comme dans tous les autres, Mozart est l'artiste accompli, parce que l'artiste a dévoré l'homme. Le cas est, je crois, unique d'un artiste à ce point confondu avec son œuvre qu'il en a perdu toute existence propre. Chez tous les autres ce qui entre de vie dans l'œuvre et d'œuvre dans la vie compose un alliage un peu trouble qui rend la vie et l'œuvre également imparfaites et décevantes.

Qu'on n'aille pas trop loin cependant, jusqu'à déclarer que Mozart fut un génie parce qu'il était un raté. Mozart n'était pas un raté : peu d'hommes furent aussi richement et diversement comblés de dons que lui : mais son expérience était tout intérieure. Si son existence a été médiocre, sa vie a été sublime. Il serait mort étouffé par cette richesse, s'il

n'avait pu la changer en musique. Il serait mort de savoir mieux que personne comment on aime et séduit et de n'avoir personne à aimer ni à séduire, de vivre la révolte et de toujours devoir s'incliner, d'imaginer toutes les intrigues et d'en être toujours la dupe, d'être surhumain comme don Juan et plus désarmé que Chérubin: en un mot d'avoir été créé pour la domination et de n'avoir connu que la servitude — la pire: l'impuissance à vivre.

Mais il y avait la musique qui, le dispensant d'être un homme, lui a permis d'être un dieu.

●

Ceci explique la sérénité de son œuvre — cette sérénité qui nous élève constamment au-dessus de nous-même. Il n'est pire torture, en art comme dans la vie, que de ne pouvoir s'exprimer intégralement. Nous sommes tous, plus ou moins, prisonniers du silence et si notre raison de vivre est de dire, la prison du silence est encore plus étouffante.

Dieu a donné à Mozart cette grâce d'avoir pu dire tout ce qu'il avait à dire. Cela paraît simple — mais quelle grâce unique et mystérieuse ! Chez les plus grands, nous devinons toujours qu'il reste quelque chose qui n'a pas été dit et c'est pourquoi l'inquiétude se mêle en nous à l'émotion. Chez Mozart, rien de pareil. Le silence est vaincu. Mozart est délivré et nous le sommes par lui.

●

Si l'on veut réfléchir à sa vie, si fertile en malheurs, on découvre que son malheur le plus cruel fut de n'avoir jamais eu le droit ou l'occasion d'être gai. D'autres ont autant et plus souffert que lui, qui furent moins à plaindre, parce qu'ils n'étaient pas gais — je ne parle pas de ceux qui, nés tristes, se repaissent de leur tristesse. La souffrance de Mozart est une souffrance de source, il n'en est pas de plus désespérée. Dès qu'elle le peut, la source échappe à la pierre et jaillit dans un chant: écoutez l'Ouverture des Noces et la première scène du I — le chœur Giovani lieti — dans don Juan, le chœur des paysans et paysannes qui célèbrent les fiançailles de Zerline et de Masetto. Nous sommes au Paradis de Mozart — ce lieu inaccessible où la gaieté est Dieu. Mais la pierre est là, menaçante, qui se referme aussitôt. Dans la fiction comme dans la réalité, la gaieté est toujours menacée: Figaro apprendra que le Comte ne lui a donné une chambre aussi belle que pour lui ravir plus facilement Suzanne — les chœurs réunis pour célébrer ses noces se brisent, comme un jet, dans la douleur de Chérubin que le Comte envoie loin de son idole — et à peine la joie innocente de Zerline et de

Masetto a-t-elle éclaté, que don Juan l'empoisonne par sa seule présence. Il y aurait mille exemples à tirer, non seulement des opéras de Mozart, mais de ses symphonies où chaque fois que la source jaillit, la pierre retombe et le jet se brise.

C'est parce que la gaieté de Mozart est un jet qui se brise, un jet *qui va se briser,* qu'elle nous serre le cœur au moment même où elle nous rafraîchit.

●

Il y a aussi ceci que Mozart savait, parce qu'il savait tout : que chaque joie est payée par la douleur d'un autre, et par là-même empoisonnée.

Les Noces sont drôles, vivantes, comiques, pétillantes d'esprit, éclatantes de cynisme, étourdissantes de rapidité — qui oserait dire qu'elles sont d'une joie sans mélange ? Et que le « *Più andraï* » fasse oublier « *Non so più* » ?

S'il en était ainsi, ce ne serait plus du Mozart mais du Rossini — car l'abîme qui sépare leurs inspirations est plus profond encore que celui qui sépare leurs musiques.

●

Si les Noces de Mozart — comme, d'ailleurs celles de Beaumarchais — ont un défaut, c'est l'abondance de biens. On est entraîné, mais l'on se noie. C'est une création de chaque instant, à chaque instant nouvelle et surprenante. On n'a pas le temps d'être bouleversé qu'on rit, de rire qu'on est inquiet, d'être inquiet qu'on se rassure, pour être plongé soudain dans un imbroglio presque inextricable ou dans un instant inattendu de poésie, on est ravi toujours mais chaque fois dans un ciel si différent qu'on en reste étourdi et qu'on voudrait crier grâce. Et ce qui est vrai de Beaumarchais l'est encore plus de Mozart, car Mozart porte Beaumarchais à sa millième puissance et enrichit avec prodigalité la prodigalité même. Sans compter que là où il n'y avait qu'un feu d'artifice d'esprit et une complication d'intrigues qui confine au génie, Mozart ajoute ces prolongements dans l'humain qui nous atteignent au plus profond de nous-mêmes, sans nous laisser jamais le temps de prendre conscience de ce que nous éprouvons ni de nous ressaisir.

Les personnages de Mozart peuvent être drôles, comiques, méchants, démoniaques même, ils ne sont jamais ridicules, grotesques ni odieux. Il est trop humain pour accepter jamais que l'un d'eux perde sa dignité humaine — et par là-même cesse de nous atteindre en profondeur. Ici aussi, il joue la situation plus que le texte et, au besoin, recrée à l'image de

sa conception propre de l'homme, le personnage imaginé par d'autres.

Même un Bartholo n'est pas un fantoche à ses yeux. Quand il écrit l'air de « *La Vendetta* », il ne le décrit pas de l'extérieur, comme le verrait par exemple Figaro, il devient Bartholo et soudain nous comprenons qu'une dupe peut avoir aussi sa grandeur et que sa colère revendicatrice mérite mieux que le rire. Lorsque le Comte intime à Suzanne l'ordre de quitter le réduit où se cache Chérubin, nous avons beau savoir qu'il est berné, il nous impressionne, parce que Mozart le décrit de l'intérieur et nous invite à nous confondre avec lui. Ainsi de Figaro, de Suzanne, de Chérubin, de Marcelline, de la Comtesse, de tous les personnages: en sorte que chaque fois que l'un d'eux chante, nous sommes tentés de prendre parti pour lui. On pourrait dire que — tout au moins dans les Noces et dans don Juan — il n'y a pas de personnages (les uns sympathiques, les autres antipathiques) chez Mozart mais seulement des héros: chacun d'eux dépassant son rôle de toute la signification humaine que lui prête le musicien.

Leporello gémissant de peur sous la table de don Juan, lorsqu'apparaît la statue du Commandeur, ce n'est plus un valet qui tremble, c'est un homme saisi d'effroi devant l'apparition du surnaturel et c'est aussi un symbole.

Si Mozart est génial comme dramaturge autant que comme musicien, c'est qu'il a su conférer à tous ses personnages le double mystère de la vie et du symbole.

●

Cependant Chérubin est le seul personnage *mythique* des Noces — au sens où ce mot peut s'appliquer à *tous* les personnages de don Juan, à l'exception d'Ottavio. Cela ne signifie pas que, musicalement, il soit mieux conçu ni mieux décrit que les autres. Au contraire, chacun d'eux est typé par Mozart avec une si parfaite exactitude qu'il nous est impossible de lui prêter d'autre chant que celui qui le définit et l'épuise à force de vérité. Mais chacun d'eux aussi est situé d'une façon indéniable dans la réalité, même si la fiction et l'optique théâtrales le stylisent — chacun d'eux est cerné d'un contour ferme et sans halo.

Chérubin n'est ni situé, ni cerné. Il n'a pas de sexe, ou plutôt il est androgyne et pourtant il n'est pas équivoque — il n'appartient à aucune classe, aristocratique jusqu'au bout des ongles et cependant tutoyé par l'office, sans que cela choque la vraisemblance — tour à tour page volant de femme en femme qui l'affublent de rubans et jeune officier dont l'uniforme est une grâce nouvelle et vraie — adorateur

tremblant d'une grande dame et lutinant les servantes — éperdu d'incertitude amoureuse et malgré cela aussi troublant qu'il est troublé — sans âge : car l'âge qu'il paraît n'est qu'une de ces évidences superficielles qui égarent bien plus qu'elles ne renseignent. Impossible d'être plus irréel — ni plus vrai. Un mythe. Et comme tous les mythes un miroir qui, sans jamais perdre ni sa forme ni sa pureté, peut réfléter tous les visages.

●

Tout au long d'une action d'une variété à donner le vertige et qu'accentue encore la variété du chant, l'orchestre ne cesse d'agir ni de jouer son rôle qui ne se réduit jamais à accompagner les voix mais consiste à leur répondre ou à les prolonger — et aussi à maintenir sous la multiplicité des remous de surface l'unité du courant profond.

S'il n'en était pas ainsi, il ne règnerait plus dans les Noces que l'agitation : alors qu'y règne seul le mouvement, qui ne peut exister sans continuité.

●

Cette ingéniosité diabolique dans l'agencement — cette simplicité angélique d'un chant toujours naturel et spontané. Déja ce contraste surprend comme surprend cette réussite impossible et cependant réelle. Il y a plus surprenant encore : ce qu'aucun autre n'a jamais obtenu par le travail le plus acharné, Mozart l'a reçu avec la même gratuité qu'une Grâce.

●

Parfois cette habileté devient hallucinante.

Ecoutons, entre tant d'autres, la scène V de l'acte III. Figaro ayant retrouvé ses parents en Marcelline et en Bartholo, Suzanne, Marcelline, Bartholo et Figaro chantent avec ravissement : « Aux charmes, aux joies d'une heure si belle, mon âme se livre et ne peut résister » (version A. Boschot) tandis que le Comte et don Curzio les accompagnent, d'un ton où le dépit va jusqu'à la rage : « Aux craintes, aux doutes d'une heure si trouble, mon âme se livre et ne peut résister » (id.). On ne pourrait imaginer deux états d'âmes plus violemment opposés ni dont l'opposition soit plus violemment exprimée par la musique. Et pourtant cet allliage impossible compose un ensemble si harmonieux que si ce sextette de voix était remplacé par un sextuor d'instruments, nous ne distinguerions plus le conflit si sensible dans le chant, pour ne plus goûter que l'harmonieuse joie d'un équilibre.

●

Il fut un temps où Mozart n'était pas encore né. Mais chacun de ses chants existait déjà.

Il ne les a pas inventés mais découverts. Quel risque pourtant ! Car il aurait pu ne pas naître...

●

Si Mozart n'avait fait de Suzanne que Suzanne, quelle merveille déjà de fraîcheur, d'esprit et de loyauté — loyale jusqu'à cette perfidie par amour pour laquelle elle demande pardon à l'amour — mais voici que Suzanne devient plus que Suzanne, voici qu'elle chante: « Deh vieni, non tardar, o gioia bella » et de la soubrette jaillit ce miracle, une jeune fille à la veille de l'amour et qui connaît l'amour pour la première et la dernière fois parce qu'elle le rêve déjà et ne l'a pas encore connu.

●

Ecoutons au hasard l'un des airs des Noces. Ici, comme ailleurs, il y a d'abord l'enchantement. Mais l'enchantement pourrait s'éventer, comme un parfum si délicat et si subtil qu'il meurt d'avoir été respiré trop souvent. L'enchantement des Noces ne s'évente jamais, il résiste à l'abus même que nous serions tentés d'en faire: il résiste à l'épreuve du disque, la plus redoutable. Parce que sa grâce est le fruit d'une implacable rigueur, d'une vérité de chaque instant, d'une fidélité qui ne connaît pas de défaillance. Qu'il écrive un air, une romance, une cavatine, un récitatif, un duo, un chœur, il ne fait jamais de la musique gratuite, c'est-à-dire arbitraire: depuis les variations de mouvement et de rythme jusqu'à l'inflexion des phrases ou la modulation, rien qui ne soit d'abord justifié par la nuance d'un sentiment aussi fugitive qu'elle soit ou le surgissement d'une péripétie, même la plus inattendue, la plus contraire à la logique des faits. L'étonnant est que si vous écoutez ces passages sans savoir de quoi il s'agit ni comprendre les paroles, la première impression qui vous frappe est celle de l'unité. Si tout se justifie par l'évolution d'un sentiment ou la marche de l'action, tout se justifie aussi du seul point de vue musical. Cela pourrait être une mélodie sans paroles ou un intermède symphonique, cela n'en resterait pas moins admirable — parfait.

●

Et accessible, immédiatement. La symphonie est un genre plus pur que l'opéra, en apparence futile et faux et cependant je ne sais si l'opéra n'est pas l'expression suprême de Mozart.

Ici, enfin, s'établit entre Mozart et le public, entre Mozart *et les autres,* ce dialogue dont il avait besoin pour ne pas étouffer de silence. Peu lui importent les conventions, il est trop humain pour n'en pas faire des vérités: et rendre vrais, jusqu'aux fantoches que lui proposent les librettistes. Il parle un langage si parfait que les musiciens les plus exigeants peuvent l'entendre; et cependant peuvent l'entendre aussi ceux qui ne sont pas musiciens, au sens strict du mot, ceux qui sont simplement sensibles à la musique et n'ont pas besoin de la connaître ni même de la comprendre pour être atteints par elle. Se faire entendre de tous, sans faire de concession à personne, aucun artiste n'a été aussi près de réaliser ce rêve que Mozart dans ses opéras.

Parce que, de tous les artistes, s'il est le plus génial, il est aussi le plus humain. Irréprochable dans son langage, comme une eau limpide il reflète avec une égale fidélité un ciel immaculé et les plus troubles nuages. Jamais l'infinie variété des reflets n'altère la pureté de l'eau, jamais l'inaltérable pureté de l'eau n'empêche les reflets d'être les réponses les plus exactes aux visages de la vie, avec leur part de lumière et d'ombre, de mensonge et de vérité, de franchise et d'équivoque.

Son privilège n'est pas d'être serein mais de le rester en exprimant l'inquiétude, de se garder pur et intact à travers tout, conférant son innocence d'avant le péché originel à ses créatures mêmes, sans rien laisser ignorer de leurs fautes ni de leurs moins avouables pensées et laissant intacte leur unité en épousant tous leurs méandres et toutes leurs contradictions; de nous montrer, par exemple, Suzanne et la Comtesse, ces radieuses incarnations de la fidélité, infidèles à leur insu au contact de Chérubin, tremblant pour lui d'une crainte suspecte, sans cesser, l'une de poursuivre la reconquête de son mari et l'autre, un bonheur conjugal sans partages et toujours menacé. Et peut-être Suzanne n'est-elle jamais aussi innocente que lorsqu'elle chante : « Venite inginocchiatevi » avec quelles inflexions dans la voix ! tandit qu'elle pare Chérubin comme si elle le caressait...

Extraordinaire et délicieuse confusion de sentiments rendue par la moins confuse et pourtant la plus vraie des musiques ! Il était donné au plus clair et au plus transparent des musiciens de savoir exprimer aussi les sentiments et les états les plus obscurs et les plus inquiétants. Mozart est simple — mais est-il rien de moins simple que la simplicité ?

Il le savait. Et que c'était là sa grandeur insigne et son secret privilège — sa noblesse d'une qualité trop haute et trop rare pour n'être pas méconnue. Aussi ce prince à côté duquel les princes n'étaient que des valets mais que les princes traitaient avec une désinvolture plus insultante encore que le mépris, a-t-il parlé le langage de la révolte comme aucun révolutionnaire et vengé les petits, les humiliés, les opprimés, avec une éloquence d'autant plus terrible qu'il ne se mêlait à sa colère aucun dépit ni aucune bassesse. Le Figaro de Beaumarchais est magnifique de verve insolente mais il lui reste je ne sais quel relent de l'office, le Figaro de Mozart transcende sa condition et, sans cesser un instant d'être vrai, donne ses lettres de noblesse à la révolte du peuple, en la dépouillant de la rancune mesquine et de l'envie. Et, comme toujours chez Mozart, il apparaît tel à peine est-il apparu sur la scène : sous une apparence alerte et spirituelle, il y a quelque chose d'effrayant en même temps que de noble, dans le célèbre « Se vuol ballare ».

Touché par le génie, princes, valets ou fantoches dépassent l'individu pour rejoindre l'homme et se rejoindre entre eux dans une égale dignité.

●

Ainsi Mozart ne trahit-il pas Beaumarchais — telle n'était certainement pas son intention ! — mais en restant fidèle à son esprit il l'enrichit à tel point qu'il le fait oublier — en sorte que Beaumarchais, l'immense, l'incomparable Beaumarchais finit par n'être plus qu'un prétexte pour Mozart à être un peu plus Mozart.

●

Quel que soit le sujet du drame et sa tonalité générale, il débouche toujours sur la sérénité. Dans les Noces comme dans don Juan. On sent que Mozart ne considère son œuvre comme achevée que si elle aboutit à une délivrance. Que ce fût là une convention du genre et de l'époque, parmi tant d'autres, importe peu. Loin de gêner Mozart, elle l'aide en lui permettant de laisser libre cours à sa nature et d'exprimer ce qu'il y a en lui de plus essentiel.

Mais même dans l'expression d'un sentiment aussi peu mêlé, il parvient à nuancer de variété cette harmonie. Ainsi, dans le chœur final des Noces — « Ah tutti contenti Saremo cosi », ces deux premiers vers ont la gravité presque solennelle du chœur final de don Juan — ici, comme là, c'est un cauchemar qui se dénoue dans un réveil heureux, ici comme là c'est une revanche Mozartienne et la revanche des Noces

est d'autant plus émouvante qu'elle est celle de la gaieté menacée. Mais tandis que le mouvement reste calme dans le chœur final de don Juan, dans celui des Noces, il se précipite brusquement, comme si dansait devant nous la source trop longtemps contenue, enfin sauvée.

Sauvée ? Mais y aurait-il alors, sous ce jaillissement, cette fureur ?

●

Sérénité des Noces, sérénité de don Juan, sérénité de Mozart : l'aube d'une radieuse victoire qui se lève sur un champ de bataille.

ARNOLD DE KERCHOVE.

GAETAN PICON.

BALZAC ET DIEU *

Le monde balzacien est celui du désir et de la puissance. S'il est aussi celui du drame, est-ce parce que le désir échoue à s'emparer de son objet ? Mais non. La passion balzacienne est passion efficace. Sans doute la *Comédie humaine* a-t-elle ses vaincus : mais ce sont les victimes du triomphe d'autrui. Le vrai drame, le seul qui pose un problème, est celui de *l'échec des triomphateurs*. Les passions triomphent : Paris, l'argent, la gloire, les femmes sont des choses que l'on conquiert. Francesca aime Rodolphe, comme Henriette Félix, comme Marie Montauran ; Vautrin possède Lucien comme Grandet son or. Le malheur n'est pas dans l'échec initial, dans l'impuissance originelle ; ni l'irrémédiable séparation des cœurs, ni l'irrémédiable exil de la vie dans un présent que cernent les abîmes du temps perdu et de l'avenir indéchiffrable, ne sont le lot du héros balzacien. Etre, présent, avenir, il saisit tout ce qu'il cherche, quelle qu'en soit la direction. D'où ce son de départ triomphal que chaque roman nous fait entendre... Pourquoi faut-il alors que les voix de l'espoir deviennent cet immense chœur de l'échec ? Pourquoi faut-il que tous ces amants conquérants ne puissent pas vivre des amours heureuses ? Pourquoi tous ces possesseurs comblés se retrouvent-ils finalement les mains vides ? — La catastrophe de l'amour n'est pas le signe de la séparation des âmes, de l'inaccessibilité des êtres : elle nous avertit plutôt qu'il y a pour la puissance conquérante une limite qu'elle ne peut franchir, et qui réduit sa conquête à néant.

Cette limite, bien sûr, s'appelle le Destin. Mais qu'est-ce que le Destin, ici ? La Mort ? Sans doute. On sait que le vœu de longévité se mêle dès le départ au vœu de la puissance. Et dès le départ aussi, au chant de l'espoir conquérant, répond sourdement la voix de la mort. Le désir et la puissance conquise sont une usure, une « déperdition de fluide », « une sublime prodigalité d'existence ». Chaque réalisation de la vie abrège la vie. Tel est le mythe de la Peau de Chagrin.

---

* Ces pages, sont extraites du dernier chapitre d'un *Balzac par lui-même*, sous presse aux Editions du Seuil, dans la collection « Ecrivains de toujours ».

Non seulement la vie se heurte à la mort comme à une sorte de limite extérieure: la vie secrète, *est* sa propre mort: l'homme de la vie mange sa vie...

Or, n'est-ce pas la durée, l'immortalité personnelle qui est le vœu le plus profond de l'œuvre ? N'est-ce donc point Balzac qui parle par la voix du vieux Ruggieri, qui met la vie au-dessus de la puissance ? Si « la durée de la vie est en raison de la force que l'individu peut opposer à la pensée », si « la vie est un feu qu'il faut couvrir de cendres » (*Les Martyrs ignorés*), alors cessons de vouloir, de vivre, abjurons tout désir, « abjurons l'amour », réfugions-nous au sein d'une existence immobile, végétative. — Et, dans l'existence imaginaire de la création romanesque, on sait que Balzac a entrevu comme la possibilité d'une conciliation entre l'intensité et la durée de la vie. Plongeant dans la nuit de la *Comédie Humaine,* il a cru se dérober à l'usure des passions. Gobseck et l'antiquaire de *La Peau de Chagrin,* témoins fascinants de cette possession inhumaine qui exalte la vie sans la détruire, parlent parfois en romanciers: « Je m'en amuse comme de romans que je lirais par une sorte de vision intérieure » ...

Mais que cette voie soit sans issue, Balzac l'apprend vite. La créature détruit son créateur: les filles de Goriot tuent Goriot, Lucien assassine en mourant une part de Vautrin. Sa lutte de chaque nuit avec l'ange a usé Balzac plus que ne l'eussent fait les brûlures des passions. A l'antinomie de la puissance et de la vie, nul moyen d'échapper. L'imagination est une autre vie, incomparablement plus destructrice. Car, justement, les romans ne sont pas donnés dans une sorte de « vision intérieure »: ils doivent être écrits, non pas rêvés comme Frenhofer et Gambara rêvent leurs œuvres, ils sont autant de gestes de vie. Le plan sur lequel se situent des figures comme celles de l'antiquaire et de Gobseck n'est pas celui sur lequel se situent Vautrin et Raphaël (et Balzac lui-même). C'est le mythe au second degré: ce sont des personnages irréels, les témoins d'une sagesse que nul ne peut rejoindre. Toute puissance se paie.

Balzac en refusera-t-il le prix ? La mort l'a hanté, bien qu'il ait dit: « La mort est inévitable ! Oublions-la ». Nul doute qu'il ne l'ait éprouvée comme une fatalité, comme la limite qui empêche l'achèvement de son œuvre. « Car il faut achever, et le temps est l'étoffe première ». (*A Zulma Carraud, avril 1835*). Et encore: « Je n'ai qu'une seule bonne qualité, c'est la persistante énergie des rats, qui rongeraient l'acier s'il vivaient autant que les corbeaux ». (*A la même, août 1835*). Pourtant, entre la puissance et la durée, il choisit la puissance. Tous les héros en qui il se reconnaît, et en qui nous le reconnaissons, optent pour son affirmation destructrice, quoiqu'il advienne, et ils savent tous ce qu'il adviendra. Au plus profond de lui-même, ce n'est pas la durée qu'il veut, et Ruggieri n'est qu'un sorcier auquel il ne croit pas. « Le

problème de la vie n'est pas sa durée, mais la qualité, le varié, le nombre de ses sensations ». Et pourtant, il est sans illusions. « Pourriez-vous trouver un grand résultat humain, obtenu sans un mouvement excessif, matériel ou moral ? Parmi les grands hommes, Charlemagne et Voltaire sont deux immenses exceptions. Eux seuls ont vécu longtemps en conduisant leur siècle. En creusant toutes les choses humaines, vous y trouverez l'effroyable antagonisme de deux forces qui produit la vie, mais qui ne laisse à la science qu'une négation pour toute formule. *Rien* sera la perpétuelle épigraphe de nos tentatives scientifiques ». (*Théorie de la démarche*). N'importe: il assume la vie et, avec elle, cet inévitable Rien.

Décidément le conflit entre la puissance destructrice du désir et le vœu d'une longévité immobile n'est pas la clef de l'œuvre. Si Balzac s'épouvante de la brièveté de la vie, le souhait d'une durée statique ne fut jamais le sien. N'a-t-il pas dit qu'il donnerait dix années à prendre dans sa vieillesse pour posséder son rêve sans plus attendre ? Certes, la mort a partie liée avec toutes les incarnations possibles du destin. Mais le destin — la limite qui arrête l'élan victorieux de chaque personnage, la raison de son échec — est ici encore autre chose qu'elle. Et la force qui s'affronte à cette limite autre chose encore que la volonté de vaincre la mort.

Rien ne définit plus pronfondément ce désir efficace, qui est celui du héros balzacien, que son caractère insatiable, le lien entre le désir et l'avenir. Non point qu'en présence de son objet le désir échoue, ou s'en déprenne: il n'y a ici ni le drame de l'impuissance, ni même celui de l'éternel désenchantement. Mais la victoire du désir n'apaise pas le désir, sa satisfaction ne le comble pas: il est de sa nature de se projeter toujours au-devant de lui-même. Comme ses héros, Balzac marche de conquête en conquête, mais surtout de désir en désir. Après un livre, il y a toujours un autre livre à écrire; d'après cet argent gagné, ce luxe conquis, le désir de plus encore; après cet amour, un autre amour: et quand il rencontrera le dernier, une exigence telle que rien ne la comblera. La force disproportionnée que certains personnages engagent dans une passion définie montre bien qu'elle est en quête d'autre chose. Et Balzac ne fut rien que ce désir toujours renaissant du désir, cet espoir de posséder survivant à toutes les possessions, cet élan vers l'avenir qui s'éprouve à la fois comme victorieux de tous les obstacles et comme sans cesse contraint de se mesurer avec eux: une vie perpétuellement *en projet*.

« Je n'ai besoin que d'un ou deux mois d'assurés, car j'ai enfin retrouvé ce matin cette énergie qui m'a fait surmonter les entraves de ma vie, et ce n'est pas au moment d'être à la tête des intelligences de l'Europe que je m'arrêterai ». (*A Laure Surville, Juillet 1832*).

« Mais travaux ne sont rien en comparaison de mes travaux à faire... Il est dit que je n'aurai jamais le bonheur complet, ma libération, la liberté, tout, qu'en perspective ». (*A Zulma, Janvier 1834*).

« Ma mère, le jour où nous serons tous heureux par moi, s'avance avec rapidité ». (*Novembre 1834*).

« Enfin, Chère, je vois le bleu dans mon ciel. Encore cinq mois, et je serai quitte ». (*A Zulma, Octobre 1835*).

« Ainsi, ma bonne Laure, en Mars prochain, j'aurai donc triomphé d'une crise inouïe, avec le plus faible des instruments, ma plume ». (*Octobre 1835*).

« Cependant, l'avenir commence à se rapprocher ». (*A Zulma, Mars 1839*).

« C'est toujours la même chose : des nuits, et toujours des volumes ! Ce que je veux faire est si élevé, si vaste ! ». (*A Zulma, Août 1840*).

« Vous ne vous figurez pas ce que c'est que *La Comédie Humaine*. C'est plus vaste, littérairement parlant, que la cathédrale de Bourges architecturalement. Voilà seize ans que j'y suis, et il faut huit autres années pour terminer ». (*A Zulma, Janvier 1845*).

« Moi qui n'existe que par l'espoir, et qui suis un phénomène d'espérance ». (*A Eve, Décembre 1846*).

« L'avenir a de quoi se donner carrière ». (*A Eve, Juin 1847*).

« Je commencerai la vie dans quelques mois (*A Eve, Juin 1847*).

« Dès que je serai à Paris, il faudra se remettre à l'ouvrage, et avec plus d'ardeur qu'en 1841 ». (*A Laure, Septembre 1849*).

« Je n'ai eu ni jeunesse heureuse, ni printemps fleuri : j'aurai le plus brillant été, le plus doux de tous les automnes ». (*A Zulma, Mars 1850*).

Espoir ou Souci, la vie n'existe qu'en projet, qu'en perspective. Jamais nous ne voyons l'existence balzacienne bloquée dans son instant. Jamais nous ne la voyons trouvant sa mesure dans une possession quelconque. L'objet du désir balzacien est la *Totalité*.

Voix profonde de l'œuvre, à laquelle répondait sans doute, pour l'observateur perspicace, l'apparence de l'homme.

Cet appétit de la totalité, qui ne peut que prendre la forme d'un projet perpétuel, Gozlan l'a admirablement deviné :

« Il était l'être encyclopédique par déraison et par excellence ; il ne voulait pas d'un fait pris à part : pour lui, ce fait tenait à un autre fait, cet autre à mille autres ; l'atome, dans ses doigts, devenait un monde ; le monde, à son tour, créait un univers. Tout ce qu'il écrivait, articles, livres, romans, drames, comédies, n'était que la préface de ce qu'il comptait écrire, et ce qu'il comptait écrire n'était qu'une préparation à d'autres ouvrages pareillement générateur. Aussi, l'on peut dire de sa vie ce qu'il disait lui-même de chacun de ses ouvrages, qu'elle n'a été que la préface de sa vie ».

Qu'il soit celui de la possession sensuelle ou celui de la possession intellectuelle, le désir appelle toujours un autre désir parce que le monde balzacien est celui d'une unité où rien n'a de sens ni de complétude par soi-même. Une idée appelle toutes les idées qui ont avec elles un lien de principe ou de conséquence : de proche en proche, l'univers entier des idées. Le moindre fait tient à l'ensemble des faits. L'esprit appartient de naissance à la totalité de l'univers, et le désir qui en est le double, la projection charnelle, est lui aussi voué à cette totalité. A cette âme sans limite, il faut non cet amour, mais l'Amour, non ces biens matériels, mais cet Or mystique qui étincelle au fond des ténèbres ; à cet esprit sans limites, il faut les choses « dans leurs ramifications originelles et conséquentielles ». Rien n'est insignifiant, et rien n'a de sens par soi-même : il faut tout posséder. Dans le hâtif encyclopédisme balzacien perce cette fureur d'un esprit avide, et la même passion de la totalité donne aux célèbres inventaires, où l'on a voulu voir les scrupules du réalisme naissant, une sorte de mouvement désespéré. Dans son souci de l'élégance, du décor de la vie, de la démarche, dans ses manies de collectionneur, dans la minutie avec laquelle il s'inquiète, écrivant à sa mère de Wierzchownia, des moindres détails de l'ameublement de la rue Fortuné, discernons, bien au delà des signes de la frivolité, l'expression pathétique d'un désir qui veut tout entraîner dans son sillage. Sachons surprendre dans l'élan qui soulève ces lourdes pages, ces paragraphes sans blancs, sans pauses, ces romans sans chapitres ou l'on ne parvient pas à saisir les arrêts de l'action, à l'emportement de celui qui se sait engagé dans une course qu'il ne peut pas gagner, pour vouloir tout dire et tout posséder avant que le temps ne le rattrape.

Mais le temps le rattrapera, et il le sait. Comme l'espoir avance vers la mort, la mort avance vers lui. Sur l'écran de chaque roman balzacien se projette l'image d'une vie impérieuse, qui marche avec exaltation vers un horizon d'où se lève bientôt un soleil meurtrier qui, d'instant en instant,

grandit et se rapproche jusqu'à ce que flamboie la fulgurante collision. Au début, « l'avenir a de quoi se donner carrière », on ne sent de la vie que son élan. C'est alors l'admirable ton d'épopée que retrouve Balzac chaque fois qu'il évoque sa propre jeunesse, quand Lucien et Rastignac arrivent à Paris, quand Modeste Mignon imagine la vie. Le rideau n'est pas encore levé sur un monde qui préserve ses richesses : nous ne sommes qu'attente et espoir. Alors, et alors seulement, il y a un présent balzacien. Car si le présent balzacien est toujours un présent pour l'avenir, jamais un présent pour lui-même, il lui arrive d'être un présent que l'avenir n'a pas encore transformé en passé. C'est l'heure où le désir n'a pas montré toute sa force, usé sa vertu, perdu ses illusions : l'heure du premier bal de Félix, de la promenade de Lucien dans les Tuileries, du *A nous deux maintenant !* de Rastignac. Mais bientôt se rapproche le sifflement du monstrueux aérolithe qui gronde au fond de l'avenir. Alors, une étrange fureur s'empare des personnages. Les voici qui se ruent avec une hâte sans cesse grandissante vers ce destin qui se rapproche, d'un pas de somnambule aveugle, mais guidé. Le ton de la tragédie remplace celui de l'épopée. La technique de la progression et de l'accélération dramatique déploie toutes ses ruses. Avant même la mortelle rencontre, l'avenir n'est plus l'avenir, mais déjà le passé d'un présent qui se laisse gagner par lui et court de lui-même à sa perte. Alors le héros ne vit plus dans le temps de l'action libre, dans la durée vivante et irréversible : il est le prisonnier d'un temps qui a eu lieu. L'instant ne court plus en avant mais en arrière, avide de disparaître dans son passé. Lorsque Marie de Verneuil se glisse dans le lit nuptial et murmure : *Six heures à vivre,* il nous semble que la phrase est dite non par elle-même, mais par le témoin invisible qui la contemple déjà couchée dans son tombeau. Contamination du présent si profonde dans le récit que nous ne savons plus à quel moment nous sommes, et que rien n'est plus malaisé dans un roman balzacien, sitôt abandonné le temps de l'épopée, que de discerner le moment où commence une action vraiment actuelle. Le récit ronge les scènes comme le destin ronge la vie.

S'agit-il seulement de la mort comme arrêt de l'existence individuelle ? Si la recherche de l'absolu échoue, est-ce seulement parce qu'elle n'a pas le temps de s'accomplir ? Non, la mort n'est qu'un masque, la figuration familière d'un plus profond destin. A supposer l'existence sans terme, son objet — la possession de la totalité — n'aurait pas plus de sens. Car, bien qu'elle s'éprouve comme projet, marche vers l'avenir, cette recherche de la totalité est en réalité, nous le savons, recherche de « la vie d'avant la vie », du « principe primitif », des « causes originelles ». Dans le « texte préexistant » de la création, tout est déjà décidé, accompli. Ce que la vie recherche dans son élan vers l'avenir, c'est la vision de cet « apocalypse rétrograde » que Balzac a évoquée à propos

de l'œuvre de Cuvier dans l'une des plus belle pages de *La Peau de Chagrin* :

« Echauffés par son regard rétrospectif, ces hommes chétifs nés d'hier peuvent franchir le chaos, entonner un hymne sans fin et se configurer le passé de l'univers dans une sorte d'Apocalypse rétrograde. En présence de cette épouvantable résurrection due à la voix d'un seul homme, la miette dont l'usufruit nous est concédé dans cet infini sans nom, commun à toutes les sphères et que nous avons nommé *Le Temps,* cette minute de vie nous fait pitié. »

Ainsi, la mort individuelle interrompt moins une vie qui pourrait posséder dans l'avenir son accomplissement et sa signification qu'elle ne lui rappelle que cette signification n'est pas en avant, mais en arrière ; elle l'avertit qu'elle est déjà accomplie, et qu'en dehors de son principe créateur, elle n'est rien. Sans doute la mort n'est-elle le vrai drame que pour celui qui attend de l'avenir quelque imprévisible réconciliation. Or l'avenir, pour Balzac, ne débouche sur rien qui ne soit déjà donné : il ne croit pas plus à une société susceptible d'un ordre meilleur qu'à une existence personnelle capable de se donner un sens, une sagesse, une valeur supérieure à son drame. Non, ce n'est pas la mort qui arrête Lambert, Minna et Wilfrid ; ce n'est pas la mort qui donne cette expression de « désespoir dans l'espérance » aux héros des *Proscrits*...

Qu'est-ce donc ? Bien sûr, c'est l'impuissance à abolir la condition humaine. Mais qu'est-ce que cette condition pour Balzac ? L'impossibilité d'accomplir l'apocalypse rétrograde, de posséder pleinement le monde des causes, cette « nature naturante » dont rêve la « nature naturée » ? Il faut aller plus loin encore. Relisons les pages de *Melmoth Réconcilié,* les plus éclairantes peut-être que Balzac ait écrites. Le caissier Castanier tient de Melmoth — qui lui-même le tient de Satan — le don de connaissance infaillible et d'absolue puissance. Il possède le monde, et cette possession le désespère — car elle est possession inactive d'un monde déjà fait : « Riche de toute la terre, et pouvant la franchir d'un bond, la richesse et le pouvoir ni signifièrent plus rien pour lui. Il éprouvait cette horrible mélancolie de la suprême puissance à laquelle Satan et Dieu ne remédient que par une activité dont le secret n'appartient qu'à eux ».

N'avons-nous pas compris, maintenant ? A supposer que la vie soit sans terme, que la suprême connaissance et la suprême puissance nous soient *données*, rien de tout cela n'aurait de sens pour nous. Il y a chez Balzac un espoir et un orgueil sans mesure, l'assurance que le « voyant » peut voir la création telle que le Créateur l'a créée. Mais à quoi bon ? Nous accédons à la vision d'une création déjà faite : il ne nous est pas permis *de la voir en la faisant*. Dieu seul a le secret du mouvement, de l'acte dans la connaissance et dans

la possession absolue; en Dieu seul s'unissent la vie et la totalité. Dieu seul échappe à la mélancolie de la suprême puissance par l'activité qui consiste à créer le monde qu'il possède. La limite à laquelle se heurte le héros balzacien, et dont la mort n'est qu'un symbole, ce n'est pas la totalité inaccessible: c'est la totalité déjà faite. La vie humaine n'a pas de sens en dehors de l'acte de la création. Et nous ne sommes pas le Créateur.

On peut *voir* Dieu, et on peut l'imiter en écrivant *La Comédie Humaine:* mais on ne peut pas *être* Dieu. Que Balzac ait cru en Dieu, c'est-à-dire au monde divin des causes, à une création qui, une fois pour toutes, a décidé de l'univers, chacune de ses paroles l'a crié. Mais Balzac n'a pas aimé Dieu. Son vœu n'est pas de le rejoindre pour s'abîmer en lui, ni même de participer à son secret: il est de se substituer à lui, de le détruire. Je défie que l'on trouve dans son œuvre et dans sa correspondance le moindre mot qui ait le son de sa voix, et qui dise l'espoir de disparaître en Dieu — l'espoir de la mort. Il a parfois souhaité la mort comme rémission, fin de l'épreuve; il a même songé au suicide. Il ne l'a jamais regardée dans cette inextricable alliance d'espoir et de crainte de quiconque attend d'elle sa réunion avec Dieu. Le désir de la mort qui s'exprime, en effet, à la fin de *Séraphita,* la souffrance de l'exilé de Dieu qui est celle du héros des *Proscrits,* répondent-ils à ce vaste silence et à tant de paroles contraires ? Il arrive parfois à Balzac de terminer un récit où il nous a montré le juste vaincu par l'injuste en disant que la légalité serait une belle chose, si Dieu n'existait pas. Mais lui suffit-il de voir en Dieu un redresseur de torts pour lui pardonner de n'être pas à sa place ? Peut-être est-il permis de le séparer de quelques-uns de ses symboles, de quelques-unes de ses clausules conventionnelles, pour le rendre à la rebellion qui est sa profonde voix.

Tout homme voudrait être Dieu, a-t-on dit. Je ne le crois guère. Il y a en Montaigne et en Stendhal un homme satisfait d'être une certaine conscience de lui-même, en Gœthe un esprit comblé par la contemplation du monde, en Hugo une âme soumise à la présence énigmatique, et qui attend vraiment de la mort qu'elle lui redonne sa fille perdue. Mais, en Balzac, parmi tant de figures ambiguës ou d'apparences contraires, parle vraiment l'espoir de l'usurpation prodigieuse et le désespoir de son absurdité. Il n'est pas cet homme qui, ayant assumé et dépassé l'échec de l'humain, attend de la fin de l'humain le Bien dont il est séparé: il est cet homme qui a vécu jusqu'au bout, dans une confusion inextricable, son espoir indestructible et son échec sans recours. Car l'échec est sans recours, puisque Balzac n'attend rien de l'au-delà, et que son œuvre n'est qu'une victoire imaginaire, parodique (d'où la haine qu'il lui voue). Mais l'espoir lui aussi est sans recours, et jusqu'au bout la vie sera « un phénomène d'espé-

rance », s'efforcera d'atteindre ce qu'elle ne peut atteindre, d'être ce qu'elle ne peut être. Broyé entre le jour de la création et le jour du jugement, « l'instant de vie », révélé à son *rien* poursuit son impossible quête — « monde divin », « vie rêvée », « concurrence à l'état-civil », — tente d'être le créateur d'une universelle possession. Le monde le plus désespéré, voué à l'ambition la plus inaccessible, un monde déjà mort à sa naissance, le monde du *Rien* — est en même temps celui où le désir pousse à jamais de nouvelles vagues, un monde dont l'espoir n'est pas plus séparable que de la vie le battement du sang.

GAËTAN PICON.

CHRONIQUES

AUTOUR D'UNE POETIQUE

Il y a un bien rare éloge à faire du dernier livre de Jean Tortel (1), dès le commencement, c'est qu'il est moins un bric-à-brac de poèmes qu'un cycle de formes successives, presque musical en ce sens qu'il propose une ordonnance architectonique rigoureuse. De « Jeter le mot » à la « Conclusion pratique » le poète entend que rien ne s'égare, et s'exerce davantage à la découverte des lois secrètes qui régissent l'objet de poésie, qu'au jeu des incidentes exceptionnelles qui tendent à les refuser. Si tout au long du livre transparaît un conflit entre deux tendances — je ne sais quel secret regard de Mallarmé à Rimbaud, de Malherbe à Ronsard, et entr'eux ce silence — ce sera toujours pour rendre plus sensible la détermination architectonique à laquelle il faut s'astreindre. Cela ne va pas sans un contrôle de l'esprit très soutenu, puisqu'il doit non seulement permettre, mais défendre l'objet de poésie. De là, le ton volontairement tempéré de l'ouvrage; conséquence obligatoire de la prééminence en soi des pouvoirs de l'esprit. Et j'entends par tempéré, cette mise en règle préalable des cordes de la lyre, ainsi que Malherbe l'effectua.

Sur ce point, je me sépare de Ponge. Car, à mon sens, tendre les cordes d'un instrument est à la portée de tous et nous savons ce qu'il advint; l'affaire difficile restait d'établir un *tempérament* des séquences et des périodes, à partir de quoi un arbitraire, mais un arbitraire logique pouvait être mis en usage. Et Malherbe est grave, parce qu'il tend non seulement à déterminer les règles formelles d'un artisanat lyrique, mais encore, bien qu'il ne s'en doutât guère, à en faire découler une pratique de soi dont la première conséquence était de proposer une bonne médecine: « Si tu ne construis pas ta strophe de la manière raisonnable que je dis, tu risques l'incohérence, tu risques de laisser le cri prédominer sur la

(1) *Naissances de l'Objet*, par Jean Tortel (Editions des *Cahiers du Sud*).

parole, et tu tombes malade. Tu vas te séduire, et tout fatiguer. Je te propose d'apprendre à guérir par l'apprentissage des formes. Bien qu'elles ne soient pas des finalités, tu devras y tendre et les traiter comme telles. (Et se tournant vers Ronsard) J'admets que tu emploies une gamme « pythagoricienne », et j'admets que tu la dises plus exacte que la mienne mais je n'admets pas que tu te complaises à des fantaisies et à des désordres qui vont contre la nature même de la gamme que tu préconises, et qui t'usent, parce que tout est vivant et doué de propriétés redoutables. Un poème ne passe jamais outre ce qu'il est. Aucune raison dès lors pour qu'il soit médiocre. Et si ce que je propose te semble injuste ou étroit, sache bien que je préfère un exercice probe sur cette injustice-là, à l'absence de tout règlement logique. Tu mesureras la nécessité de l'une et de l'autre à leurs conséquences. Je ne m'inclinerai que lorsque je te verrai t'astreindre à une logique supérieure. Elle existe. Mais tu ne t'y mets pas. Maintenant, que la morale qui découle de mes propositions veuille ou non relever du « gros animal » platonicien, ceci est à tes risques et périls. Mais ne me présente plus de sanglots qui ne soient pas en mesure, ni de sanglots qui se mettent en mesure sur commande ».

Et sans doute Malherbe biffa-t-il avec trop de colère le livre de Ronsard, et nous savons bien pourquoi. L'aveu secret de cette colère contrebalançait toute la tentative. On imagine aisément la voix un peu aiguë de Ronsard, à cause de sa surdité, lui répondant : « Il n'y a en moi, mon fils, que ce qui vous manque, et que vous savez, puisque votre sagesse est devenue toute rouge ». Mais il ne s'agissait pas seulement de revendiquer le plus ou le moins de grâce, ni de se délecter aux propriétés du génie, il s'agissait aussi de justifier un « objet ayant forme », et d'en épurer autant que possible les relations qu'il devait engendrer avec les êtres ; il fallait qu'il comportât ses raisons, aussi générales que la pluie et aussi nécessaires ; une synthèse verbale des coutumes de vivre qui devait obligatoirement, en conséquence, mener à leur perfection le *sens* et *l'idée* esthétique ou politique, morale ou métaphysique, jugés dignes de former le poème. Il s'agissait de ce qu'il fût médian, et présentât un ordre ; même s'il était nécessaire d'en amoindrir les données et de convertir littéralement les forces du poète à susciter ce qui peut être commun plutôt qu'à surenchérir sur le singulier.

Que Tortel me pardonne la digression ; il sait que je n'ai cessé de tourner autour de son livre, qui est difficile, encore difficile, précisément parce qu'il est saisi, si l'on peut hasarder cette analogie, entre une pétition de principe euclidienne, au centre même des réalités non-euclidiennes. Malheureusement, en poésie, ces dernières ne sont pas systématiques. Elles ne présentent pas de lois de références, et à peine des catégories. Tout semble possible, mais aucune législation arbitraire ou

non, ne détermine les causalités de tels ou tels phénomènes formels. (Et, en musique, le fait est encore plus angoissant, car nous ne pouvons plus *nommer* un agrégat, ou une suite d'agrégats. Nous sommes astreints à une logique seconde qui n'a plus recours, ou que très vaguement, au langage). C'est une chose assez effrayante qu'une poésie réduite à la poésie, et une musique à la musique; car, dès lors, de quoi s'agit-il ? Si tout un ensemble de relations s'effondre entre la poésie et ce qui ne l'est pas, il s'effectue automatiquement un essai de compensation, mais en rapport avec quoi ? Avec la seule efficace d'un langage réduit à lui même, et ne jouant plus que sur les virtualités phénoménales ? Nous en avons tous fait l'essai, et nous savons de quelle ambiguïté nous avons été victimes, pris entre la réalité que l'acception des mots comporte et l'irréalité du rapport que nous en retirions. Avec la part de l' « Ombre » ? Est-elle définissable ? Et si les analogies de quoi mon poème se fait peuvent à peine l'appréhender, pourrai-je vivre avec ce poème ? Ma vie a-t-elle besoin ou non de démonstrations rigoureuses, et puis-je sans référence supposer que l'augure dit vrai ?

Nous voici au cœur du problème que pose Tortel. Tout son effort porte sur le transfert des « réalités nécessaires » dans le poème; il veut faire en sorte que cet appareil verbal soit un intermédiaire, j'ose dire avec Platon, utile. (L'utile beauté du poème, restant évidemment un point où tous les malentendus s'affrontent). En Tortel, l'usage des mots ne se peut justifier que par l'exactitude du rapport qu'ils comportent et engendrent entre l'objet et le sujet. De là, que ses poèmes toisent la poésie avec une prudence armée.

La parole n'est pas ailleurs
Le lys, le sang, la pierre sont là
Avec leur odeur, leur force.
Je t'aime autant que le blé
Fort à l'odeur de lance.

Encore que je répugne à citer des fragments de poèmes, surtout lorsqu'ils sont aussi composés que ceux-ci, et que les éléments n'en soient point dissociables, il faut le faire toutefois, pour mieux en signaler la gravité. Tout d'abord, les problèmes de la disposition spatiale des vers. La majuscule traditionnelle implique pour chacun d'eux un commencement, et non une indécise continuité. Un ensemble déterminé se superpose à un autre. Ce sont des « touts » successifs. Il ne s'y trouve pas, ou très peu, de gratuité formelle. Le vers tend à circonscrire ses nombres, à évoluer et se clore selon la nécessité qu'exige la texture elle-même. Ainsi, il ne conviendrait pas que « *Avec leur odeur, leur force* », qui est un vers attributif, fût placé sur le même plan que le vers précédent, qui nomme et affirme. Il s'ensuit que la forme strophique naît de la complétude de son objet; et non plus

d'un règlement préalable. L'arbitraire est reculé. C'est une sorte de fruit dont les lois et l'espèce déterminent seules la nature. Et le soin mis à éluder autant que possible tout adventice laisse apparaître sous le tissu verbal accrochant au passage les valeurs irrationnelles, ce que j'appelais plus haut la pétition de principe euclidienne. La valeur irrationnelle serait :

... le blé
Fort à l'odeur de lance

qui emploie une métaphore « qui n'existe pas » pour mieux accentuer le *sens* (entendez-le dans toutes ses acceptions) et la présence de ce qui existe. Et c'est peut-être la seule excuse que Tortel pourrait admettre pour justifier des incidences de cette nature. Où l'on voit que le poète tend toujours, et délibérément, à ramener la poésie au signe objectif le plus immédiat, le plus concret.

Le livre entier est parcouru de soucis semblables ; d'autant plus aigus qu'il est fait presque entièrement de poèmes retournés sur eux-mêmes ; poèmes du mot, autour de l'efficace du mot. Double gageure qui, du reste, me laisse soucieux. (Je redoute toujours l'dolâtrie). Dans cette identification du mot et de l'aimée, qui est l'un des sujets — je dirai presque rhétoriques — de Tortel, je tremble que l'intermédiaire verbal ne veuille être, ou simuler être, un équivalent de ce qu'il nomme. Parce que ce serait cruellement faux. « Je dis une fleur... » et il n'y a pas de fleur. Il y a, si je le veux bien, une vibration colorée de l'espèce de celles que peut transmettre le langage. Si je crée par un mot cette fleur, je la crée en « astral », peut-être, mais non point ici. Il nous en coûterait cher de tendre à désorbiter le langage de lui-même et de vouloir qu'il ne fût plus une suite de signes, de rapports, de médiations, mais un être. Il est chose, mais non point *être*. Il ne se passe de rien. Il *n'équivaut* à rien sinon à lui-même, et surtout pas, et là commence la tragédie, à la chose qu'il nomme. Il s'exprime toujours au dehors de... Il *existe* seulement. S'il désigne, suggère ou crée, ce ne peut être que par l'action que sa vitalité particulière autorise, et si nous l'autorisons. Nous ne sortons pas d'une manifestation de rapports. C'est beaucoup, ou très peu, excellent ou détestable, selon que... Il va sans dire que Tortel ne va pas contre cette évidence, mais il se risque étrangement à formuler certains édits où l'on est sans cesse menacé d'une fausse interprétation. Précisément au sujet de cette *identification* toujours sous-entendue. Je préfère ne la concevoir que comme une analogie entre deux vies séparées : L'aimée et le mot. Quant à l'opération par laquelle je vais identifier l'une et l'autre, l'une par l'autre, ou inversement, si je la réalise vraiment, je suis tout divin. Le point important reste que le langage ne peut en aucune façon être chose morte dès que nous le percevons ou en usons, et qu'il suscite mécaniquement une

série de conséquences rigoureuses plus ou moins graves. En cette propriété réside le seul point de justification véritable de la parole, et du poème; et la thérapeutique intervient alors pour déterminer l'expédient de l'inexpédient. (Car un jour viendra, où il faudra bien que l'artiste, le philosophe, le savant et le politique se considèrent comme étroitement unis au thérapeute) ! Ainsi,

Tu me comprends femme nue
Car tu n'es pas autre chose
Car tu es ce que je dis

tente une identification impossible, hors du poème. Nous touchons ici au sens ambigu qu'il propose. Que peut-il devant cette trop évidente impossibilité ? Quel pont lance-t-il, d'où le lance-t-il, et vers quoi ?

Et néanmoins, en ce conflit entre parole et silence, provoqué par une présence objective, et qui en nous réclame incarnation, qui tend d'abord à prédominer sinon la parole elle-même ? Nos silences, lorsqu'il s'agit de naître avec l'être ou l'objet, sont toujours chargés de paroles tacites. Nous ne pouvons que nous taire en apparence. Les signes modelèrent nos gestes. Le silence clôt toujours le poème, mais celui-ci s'achève alors, non sur une absence, mais sur un surcroît de *présence,* si évident qu'il ne lui est plus nécessaire de se poursuivre par le langage. La durée merveilleusement arbitraire par laquelle il corrigea la durée quotidienne, prolonge en nous un sillage indicible, un phénomène que lui seul, avec nous seuls, pouvait enfanter ainsi, et qui nous *change,* si peu que cela soit. Il est effet mental et sensible ; la répercussion sur notre organisme des vibrations dont il fut la source; ou encore un mariage mystérieux des matières subtiles avec les pesantes. Et remuerai-je la main ? Toucherai-je la femme nue ?... (ou bien, à tel moment, me satisferai-je de l'analogie et de sa beauté, parce que les risques en sont moindres, apparemment).

Ici, Tortel, qui poussa très loin sa méditation sur l'objet de poésie, se voit obligé, par logique, de reconsidérer les obligations de philosophie morale, sachant bien que s'il y a divorce entre le poème et la personne, tout est à craindre. Tortel entend ne pas céder au poème du crime, je veux dire à celui qui, s'autorisant de sa seule présence et de son éclat, tend à nous séduire et nous trahir par la falsification des rapports. Poème d'état de guerre, et qui se plaît à tout dissocier, et d'abord en lui-même, afin de rompre cette tendance à l'unité, et à l'être, qui est génésique, encore que toute la relativité nous la rende impossible:

Elle vient de toi
Elle te découvre

Elle vient sur toi
Elle est ta rançon

Elle est ta réponse
Elle te délivre
Tu l'as prononcée
Elle dit son nom

(Tu la provoquas
Elle est le serpent).

Remarquable poème gnomique, dont les cellules prolifèreront à travers tout le livre, et qui nous avertit de prendre garde à la qualité des médiations verbales, car tout risque d'être faussé en ce jeu à trois : nous, l'autre et le langage.

Clarté contre clarté

Contre, parce que nous ne pénétrons jamais le secret qui les relie. Et s'il y a erreur, dès le départ, à la racine même de l'acte d'écrire, c'est à cause de la dissemblance dont tout est frappé, et qu'il faut vaincre :

Je ne sais qui me suit, je ne sais si le pas,
Le feutre et le velours à mon ombre attachés,
Je ne sais si c'est lui, je ne sais si c'est moi,
Je ne sais si j'apporte un compagnon secret.

Tout le poème de l'*Ombre et la Mendiante* est parcouru par l'inquiétude d'avoir à rejoindre (par quel moyen et en vue de quoi) les présences terribles. Et s'il touche à la politique, obligatoirement, il faut l'entendre surtout selon cette tentative de réunion, de soi à soi et de soi avec tout. Notre morale de l'amour fait ses preuves, là. (J'imagine le regard de Simone Weil). Car se satisfaire de sentiments, d'idées ou de songes sur les politiques futures, serait un jeu trop facile. Le poème exige lui aussi d'aller jusqu'au bout. Nous voyons bien, devant ce terrible fait, et si quotidien, qui provoqua le poème, et devant ce poème, que nous sommes incapables de supporter l'aspect d'une réalité, tout cet aspect, et de l'aimer. Nos yeux cillent ; et la poésie, qui nous engage trop loin, se retourne contre nous. Cette notion auparavant si vague, et si abstraite de divinité, nous accule soudainement à constater notre injustice et notre impuissance, de la façon la plus crue. Rien de tel que de confronter la connaissance à ce qui existe. Dieu se fait sentir par de telles preuves ; et que l'on dise « homme », ne change rien à l'affaire, sur ce point. Si je passe outre, me voici astreint à m'avouer « injuste volontaire ». Platon vint aux Idées, en conséquence de son examen de la notion de justice ; et nous savons bien que ceux qui en sourient ne l'ont pas fait, et eussent séché devant Socrate dès la première

phrase. Et nous savons très bien pourquoi ils ne le font pas. C'est qu'il leur en coûterait *réellement*, et qu'il leur faudrait brûler un beau matin une liasse de tragédies, perdre le goût de certains « pouvoirs », un « bonheur » quotidien devenu imbuvable, purger la mémoire de ce que l'on fut, et recommencer à ânonner comme un écolier en se confrontant sans cesse à ce chaudronnier, ou cet armateur devenu soudain redoutable.

Ombre égoïste, chienne bleue
Je ne peux pas la lâcher
Elle grandit quand j'éloigne la lampe
Elle aboie au désert, aux mendiantes secrètes.

Pour retrouver par dessus l'aire du soleil
Une sœur inconnue, affreuse entre les pierres
Et qui tourne elle aussi dans l'immobilité.

Ce poème est l'un des plus douloureux de Tortel, et l'un de ceux où il se fait violence, constatant que la part de l'ombre pèse toujours plus lourd, faite de ce que nous ignorons exister en nous et avec quoi nous existons, qui nous refuse et nous sépare. Dimensions inconnues de l'exact ? Quoiqu'il en soit, indétermination, ruine du poème. Celui-ci ne peut que signaler l'étrange inconnue d'où sourdent ces phénomènes ; ou être porteur de soif.

Il n'est pas de miroir où se laver les yeux,
Il n'est pas de fontaine où disposer son ombre.
Aurons-nous soif un jour pour enfin trouver l'eau
Sous le platane et noire et noire un soir de fête ?

Mais loin du bal et des flambeaux. Couple attardé,
Nous sommes de la nuit la forme révélée,
Nous marchons lentement dans ce qui nous étonne,
Nous n'avons pas envie de nous mettre au tombeau.

Vers admirables ! (L'exercice de l'alexandrin ne cesse de parfaire le poète). L'émoi intérieur trahit l'intensité du dualisme de Tortel. L'obligation du « voyage » quand on le déteste. L'obligation de ne pouvoir plus dire sans mentir :

Nous n'avons pas eu d'épreuves...

L'obligation de sentir craquer les sentences que l'on voulait nécessaires à son assurance propre et que l'on espère assumer. De là que c'est peut-être au moment où Tortel s'inquiète des pouvoirs de « la nuit » qu'il est le plus grave :

Si j'ai peur vous n'en saurez rien.

C'est déjà fait, et je dirai presque avec solennité, comme il se doit. Aussi bien, n'est-ce point parce que

Derrière la vitre il y a la nuit.
Derrière la rose il n'y a rien.
Derrière les yeux de la mendiante
Il y a peut-être la vague compréhension du crime.

mais parce que nous désespérons de ce qu'il y a exactement *dedans,* et dont l'étrangeté (au sens propre) se retrouve en nous, et toujours en nous, ne serait-ce que sous les espèces de l'imagination. Tortel semble quelquefois penser que les réalités réelles de Platon soient « hors de... ». Je pencherai plutôt vers lui, pour m'expliquer « l'action de l'ombre », lorsqu'il écrit :

Mais peut-être faut-il qu'elle nous exaspère
Dans une veille concentrée.

(Ce qui nous laisse très incertains sur la relativité de nos « absolus » — ou même de la santé quotidienne que par ailleurs le poète réclame).

A tout cela, sur quoi j'ai trop insisté, et trop vite, Tortel, refusant par prudence tous les complexes adventices que nous ne cessons de tramer autour des choses, veut répondre d'abord par les trois « raisons » importantes qu'un homme met à vivre : l'entendement, l'amour et le pain, et qui auraient dû rester conjointes : Sera relation heureuse, celle qui n'altèrera que le moins possible l'ordre réel du monde. Est-ce aussi imprécis qu'il y paraît ? Tenons-nous en à ce poème « des quatre objets » dont la grande beauté de regard naît précisément du soin mis à mesurer les risques encourus à vivre avec eux : la rose (qui prolonge celle de Mallarmé), le miroir, la lampe et la fenêtre.

De soulever ses pétales plus large
Elle s'abîme et s'effondre
Et la rose n'est plus

Et la rose n'est plus
Nul ne la peut défendre
Ni la recouronner.

La contemplation des « élémentaires » et leur mise en *expression,* telles qu'elles préoccupent Tortel et Ponge, restent le premier exercice ; et sans doute présentent-elles une thérapeutique contre la séduction des rapports inexpédients. Elles nous essaient à un équilibre harmonique parmi les disparates de notre propre univers. Mais l'impossibilité de se circonscrire avec quelque exactitude dans la relativité de soi et l'universelle nécessite des refus et des précautions, sinon des despotismes.

Tortel pressent que notre santé repose sur des conjonctions instables.

Une rose suffit à le prouver. Mais Tortel paraît sous-entendre qu'il se refuse à assumer l'intégrité des choses, lorsqu'elles menacent l'arbitraire de l'ordre intérieur qu'il s'est créé ou qu'il souhaite. A trop regarder l'objet, il va soudain nous happer et nous mettre à mal. C'est déjà fait, là encore ; et Tortel ne peut se cacher son propre désir, ni sa crainte. De là, cette démarche hésitante, contradictoire, qui le caractérise si vivement ; ce flux et ce reflux qui le pousse et le reprend à quoi il veut opposer la fixité des sentences prémonitoires qui lui font une sorte de code des prudences. (« Qu'en dis-tu ma raison... ? », préconisait déjà Malherbe). Mais Tortel, comme chacun de nous, sent que toute sa vie épouse difficilement cette notion mouvante du raisonnable, qui reste toujours en dehors. La lampe est séparée de ce qu'elle illumine.

La lumière n'est pas douce
D'aucun recours d'aucun enchantement
Elle fait table rase. Elle est la loi
Je ne l'aime pas.

Néanmoins présente et nécessaire, et la nuit, même pathétique, n'y mord point. Elle découvre les lieux dont nous pouvons disposer, dont nous rêvons de disposer, alors que nous ne pouvons rien rejoindre hors l'effet. Ce qui nous fait éprouver la neutralité absolue de l'esprit, toujours plein et hors des signes qu'il propose ; et les signes ne se manifestent que par les fonctions animiques qui l'unissent à notre corps. Admirable et désespérante unité qui ne peut se passer d'aucune autre. Et le miroir nous renvoie à l'énigme. Emprunt seulement et qui ne peut nous aider qu'à la surveillance d'un devenir sans cesse devenu dans le fait d'un instant.

(*Réfléchissons ensemble*)

Ce à quoi répond la *fenêtre ouverte* en nous restituant à la diversité de notre univers. Arbre de là-bas mis en moi, et tel autre, un jour, si je m'avance.

Une ouverture bien coupée
Contient tout l'univers qu'un regard peut connaître.

Où tout est à craindre et espérer :

Et chaque homme est au monde
Et voit ce qu'il peut voir

... Essaie de traverser
Penche un peu plus ton corps

Pour rejoindre les autres
Penche-toi, penche-toi
Puisque c'est la clarté

Plus rien ne te sépare
Et tu saisis l'oiseau
En tombant t'écraser
Au milieu de la rue

(La striction syntaxique est aussi rigoureuse que l'accident). Ce à quoi répond une morale. Rien n'est sûr. Essayez de suivre un indice, rusez.

Je n'ai plus que la volonté
De m'arracher à mes délices

En aurai-je le pouvoir qui va faire la preuve de ma validité ? De toutes façons je serai poussé outre.

Il est dur de sortir de soi
Où l'on est bien.

En fait, je m'habite « dans l'inconnaissance » de soi. Soi se révèle toujours autre, car ce qui me peuple ne m'a pas encore rejoint dans la réalité réelle.

Et qui peut me reprocher d'être bien
Sinon celui que je suis plus grand que moi.

Oui; et nul subterfuge ne le vaincra. Je ne sais si Tortel oserait *dire* jusqu'au bout ce que le *sens* secret de soi lui donne à penser, et qu'il élude de jour en jour. Il ne le refuserait pas sans se trahir et ce serait la pire aventure, car elle n'aurait pas de consolation. Il en sait trop pour être innocent devant lui. Aussi bien, entend-il porter « seul à seul » le litige, et sans l'arbitraire d'une obédience quelconque.

C'est à moi de trouver l'issue
Qui ne me quitte pas

Vers rigoureusement exacts.

L'inquiétude s'accentue avec le *Poème chiffré,* présentant la curieuse application d'une numéralogie que je n'ose dire pythagoricienne, mais qui pourtant y touche par les bords. Car, de quoi s'agit-il, sinon de constater d'abord l'étrange puzzle de nombres où nous sommes pris. Tortel n'entend pas donner une clef qui en expliquerait l'ordonnance (encore qu'il fasse allusion à certaines); il tourne et retourne la série de 1 à 9 dans laquelle s'intrique la multiplicité infinie des événements:

Un oiseau passe
Deux larmes coulent
Trois hommes parlent dans la rue
Quatre maisons vont s'écrouler
Cinq fois nous t'avons appelée
L'écho nous répondit six fois
Je t'ai cherchée pendant sept jours
Et huit corps de femmes noyées
Traînent neuf masques dans leurs yeux
(Mon dixième doigt est coupé)

Un s'ajoute à un, ou se retire et je l'ignore; et rien n'est possible sans un que je ne connais pas; et je ne sais si l'ensemble de chiffres sera un jour connu comme étant cet un; de toute manière, je ne dépasse la série qu'en ajoutant un zéro, et tout recommence, toujours autre :

Mais un c'est le commencement
Deux, c'est la vie qui s'insinue
Trois on le dit la perfection

Et les autres nombres découlent de ces trois, à partir de quoi tout peut se produire. (Voici Tortel kabbaliste malgré lui, et voilà les tours que nous jouent les analogies).

Les quatre vents des horizons
Soufflent sur les cinq tours de flamme
Six encore un la terre est ronde
Sept lances plantées dans le jeu
Huit c'est quand on meurt sans visage
Neuf miroir où tout se défait.

Singulier poème, le seul du recueil où Tortel semble jouer, et peut-être celui où il est soudain pris dans la manche, sans qu'il s'en doute. Les restes du surréalisme y voisinent avec ceux du journal quotidien et les sciences initiatiques dans un méthodique chaos; et jamais poème de Tortel ne se risqua davantage à perdre la tête en mesure, et par mesure, donnant une transcription surprenante de la mécanique secrète qui fait tourner les apparences.

Le *Poème en neuf paroles, Neuf poèmes très simples* et *Neuf poèmes regardent,* poursuivent les mêmes soucis; et visiblement Tortel entend les pousser jusqu'à l'extrême des pouvoirs de la parole. Notations strictes, veilles et rêves juxtaposés, constat presque cruel des phénomènes ou la poésie qui s'en retire ne peut être que subjective, et risque à nos yeux, de ne plus figurer qu'elle-même.

Dalles tristes et sonores
Des pas sont la fin du jour
Le vieux roi va pleurer l'absence de ses filles
Les marches du royaume et le fleuve perdus

Le vieux roi n'aura sa légende
Que s'il succombe à ses malheurs
Gardes enfermez-le. Voici le nouveau maître
Un cheval piétine la cour.

Je cite à dessein ce poème où Tortel marche contre lui. Plus d'une fois, il consentira au rêve, au symbole, et même au « velours et à la soie » de l'Hérodiade mallarméenne, bien qu'il s'efforce de n'y point céder. Le poème de Tortel est un aristocrate qui se plaît quelquefois aux haillons ; pensant qu'il est plus vrai ainsi, et plus honnêtement mal à l'aise. Oserait-il le nier ? Aussi bien cette richesse-là est-elle licite et nécessaire lorsqu'elle ne veut point se satisfaire d'illusions. Cette cure de pauvreté que Tortel inflige à son langage, quelquefois, lui joue le mauvais tour de rendre plus éclatantes et plus impérieuses les pierreries qu'il n'ose pas jeter au feu, et pour cause... elles sont vraies. Ainsi, la règle qu'il nous propose, où veut nous imposer, rend plus attirante son exception, et je crains que ce soit mal nous enseigner la morale, ou trop bien.

C'est que Tortel entend rendre à la littérature sa dignité. Il ne veut pas en escamoter l'importance, ni la multiplicité des contradictions. Un des mérites de son livre est qu'il ne se peut séparer des traditions diverses, dont il retire une métamorphose et une synthèse tout ensemble. Tortel ne prétend point être seul. Il assume au contraire, avec beaucoup de scrupules, le voisinage des poètes qu'il aime, et qui peuvent être ennemis. Il en poursuit les leçons et même les périls. Quoiqu'il cède encore aux influences de certains modes actuels, et abuse, par exemple, de prosaïsmes trop volontaires pour ne point paraître artificieux.

Vous comprenez fort bien ce que dis

ou

J'écris pour vous rendre compte

et l'obsession du mot : dire, (ou parole)

Je vous dis qu'il fait beau
Vous n'y voulez pas croire
Je ne dis rien de plus
que ce que vous savez.

(morale qui pour être acceptée à la lettre demanderait une véritable ubiquité — et qui s'y frotte ?), Tortel néanmoins,

tend à préfigurer l'essai d'un classicisme. C'est à partir de Malherbe (et de Théophile), plus encore peut-être que de Mallarmé, qu'il faut étudier son évolution formelle, et ce qu'elle apporte. Ses préoccupations en dérivent.

De là, ses réticences, ses doutes, et la difficulté qu'il éprouve à redevenir simple. Il sait trop que rien ne l'est ; et qu'il revient au jour quotidien après une longue perçée dans le jour littéraire. Car ces étoiles, cette femme, ces fleurs, cette charrette, tous les ont dites. Il devient difficile de se désembaumer du génie des autres. Et Tortel fait sentir que la simplicité des mots ou des phrases dans la rue disparaît lorsqu'ils s'aventurent vers le poème. Le naturel de l'objet est toujours différent.

Tortel retourne la préciosité contre elle-même; ce n'est qu'un raffinement de plus. Formes elliptiques, litotes chargées de silences, déhanchement des rythmes... tout ici se refait, se suppute, se toise, et notre « simplicité » se recouvre de sueur. Je doute à cause de cela que le lecteur impatient, celui qui n'aime que le viol psychique, la surprise ou le pittoresque, puisse s'accorder aux *Naissances de l'Objet*. Ces naissances se soucient moins de l'irréel (il n'est que ce qu'il est) que de vaincre l'impuissance à approcher du réel — et bien que l'objet ne puisse dépasser l'état de *metaxu,* s'il se charge de nécessité, le voici justifié aussitôt.

Le *Quatrains sentencieux* m'apparaissent le point central du cycle. Les plus mouvantes radiations se circonscrivent dans les exigences de l'alexandrin; et s'en accroissent d'autant.

Si les poètes savaient vivre selon ces rythmes fixes, ils approcheraient de la paix. Car ils ne furent pas inventés pour autre chose que pour tout équilibrer, et le cri, et jusqu'au silence. Avant l'ébranlement même de la création verbale, ils président. Battues abstraites, répondant à celles du cœur, qui lentement vont se recouvrir de signes et les porter. J'ai lu bien des attaques contre diverses rhétoriques, mais jamais un examen sérieux de la nécessité des nombres fixes; et le peuple entier les réclame, dont on ne peut se cacher qu'il ne tient pour vers véritable que le vers mesuré. Il y délie sa fatigue. Il est vrai que la musique est difficile en poésie et qu'il faut bien l'entendre, abhorrant les contraires et ayant besoin des contrastes. S'il y avait un exercice à faire, ce serait, avant tout essai d'écriture, d'étudier l'art des pulsions rythmiques, l'art des rapports de conséquences numériques. Ne serait-ce qu'en frappant sur une table, comme Messiaen le demanda à ses élèves au Conservatoire, pendant toute une année, ce dont ils se passionnèrent. Car ils s'apercevaient des exigences organiques. Ils maîtrisaient la durée; ils s'en libéraient et la recréaient. Ils harmonisaient tête, cœur et ventre. Mais en poésie, le désordre règne. La plupart des poètes ne se rendent pas compte qu'il ne peuvent ajointer

des binaires ou des ternaires sans que des correspondances métriques (et physiologiques) s'imposent, du reste aussi variées que l'on voudra. Ils ne se réfèrent pas assez à leur corps. Il s'ensuit que leur poème ne parvient presque jamais à être un objet irréductible, dont on sent qu'il ne pourrait devenir autre sans s'abîmer. Nous ne le *respirons* pas sans malaise.

De là, qu'il est prudent de s'exercer aux formes traditionnelles avant d'essayer le poème « libre », lequel n'est jamais libre du nombre, et sans quoi il ne peut exister.

Tortel le sait, et jamais il n'est autant lui-même que lorsqu'il revient au vers mesuré et particulièrement à l'alexandrin. Il s'y équilibre, son dualisme se fixe en vers définitifs. Par l'art qu'il y met et par ce qu'il est. La crainte y trouve protection ; la pudeur, assurance ; le rêve, sa mesure ; la raison, sa beauté. Et je dis que ces quatrains sont beaux, précisément parce qu'ils présentent un revêtement harmonique de la loi. Celle que l'on a élue et dont on veut qu'elle nous impose ses difficultés.

Je n'en citerai aucun, parce qu'il les faudrait citer presque tous. Trop égaux, en dépit des réversibilités de sens qu'ils proposent (et précisément parce que toutes s'équilibrent ici) pour accentuer l'un au détriment des autres.

Mais si ce que Thierry Maulnier appelait *l'ineffable* propriété de la poésie m'apparaît atteindre sa plus haute vertu d'incandescence dans les quatrains, le poème suivant, « Le Corps » me semble de tous le plus rigoureux et le plus achevé. En sa forme d'abord, constituée d'une suite de quatrains en hexasyllabes, laquelle se divise en six sections — analogues aux parties du corps humain — ou pairs et impairs s'opposent et se lient : 2 - 5 - 4 - 5 - 4 - 5. En sa substance ensuite, où se résume — non sans entêtement — toute la morale des poèmes précédents avec son cortège d'antinomies.

Rien de plus que le corps
La voix et la réponse
Rien de plus que le mur
Qui répond à ma voix

La plage renversée
Eblouissante ou sombre
Et le corps vertical
Sur lui-même appuyé

Rien de plus effectivement que les formes vivantes, mais c'est contre les frontières arbitraires qu'il faut lutter, car de toute façon je ne puis faire qu'il n'existe pas la caverne et

le soleil, et que le bonheur même de vivre à l'ombre ne soit pas utopique, puisque je suis trois (et tous les conséquents possibles) en état de continuelle transformation; puisqu'enfin, tout ce que je pénètre m'enveloppe.

Qui dit: il s'en ira
Comme on le dit d'une ombre
Ne s'est jamais heurté
Au soleil de la peau

(Je l'ai dit, après beaucoup d'autres, mais non point par manque de heurt, plutôt à cause de l'impossibilité de m'en tenir aux apparences. Ne jouons pas sur les mots). Du reste, Tortel prend dans le camp adverse une excellente occasion de composer une belle strophe agressive.

Qui dit c'est un buisson,
Un brasier, une danse,
Ne s'est jamais plongé
Dans sa ténèbre bleue.

C'est que le rêve est vivant, lui aussi, et seule nous trompe l'énigme de la relation entre notre réalité et la sienne. Il n'existe pas de « peau nue », mais seulement l'image que je m'en fais: je ne sais quel mouvant milieu entre des rapports opposés.

Un seul objet, et la *Conclusion pratique,* terminent le cycle.

Refuge — contre quoi ?
Une terre m'accueille
Qui ne veut pas mourir
Qui n'oublie pas ses morts

(Je ne sais jamais en Tortel, si étrange que puisse paraître le rapprochement, où commence Lao-Tseu et où il finit). Toute sa poésie se cerne de silences, et, quelquefois, d'un refus où j'essaie de présupposer... Sous-entendus de sage, ou trop volontaire abandon des problèmes ? Mais le *même* cri perce encore, celui de tous et de toujours:

O vivante, reçois ma mort
Reçois tout ce que je possède

Si j'insiste, ce n'est pas parce que la position de Tortel (est-ce une position ?) ne me semble pas nécessaire ; elle propose un enseignement précieux, mais seulement pour reculer l'arbitraire qui tend quelquefois à raccourcir le sens ou la notion du réel. L'élan se brise tout-à-coup, l'exploration s'achève en une sentence qui borne le domaine et qui voudrait arrêter là le voyage...

Mais au vrai, sans ce terme contradictoire, y aurait-il possibilité de poème et d'une forme quelconque ? Et notre esprit, n'est-il pas astreint à être cerné par le « pathétique » que les signes soulèvent en nous, et dont se gaine notre propre pensée ? Obstacles contre lesquels elle s'exerce et qui l'obligent à une émulsion douloureuse dont naît le poème, sa vie d'objet séparé, sa physiologie analogue à la nôtre : si près, si loin... « Rêves », comme les entendait Mallarmé, qui transportent nos raisons d'exister, et de tous ordres. Les Naissances de l'Objet ne cessent d'accomplir le poète, et le situent au centre d'un carrefour où tout doit être affronté. Tortel entend ne pas se laisser distraire des responsabilités dont l'Objet lui-même a besoin. Le problème du poète dans la Cité, que soulevait Platon, se présente encore avec la même acuité. Tortel propose un exercice de métaphysique, de politique, de morale et de poétique, tout à la fois. La tentative était trop exceptionnelle et du même coup, l'œuvre trop accomplie, pour ne pas en essayer l'éloge.

LUC-ANDRÉ MARCEL.

EPREUVES DU ROMAN

LE BLANC ET LE NOIR

Le Voyeur, second roman d'Alain Robbe-Grillet (1), que le Prix des Critiques vient de mettre en vedette, représente peut-être plus qu'une réussite littéraire: il est pleinement significatif de la naissance, de la croissance d'une nouvelle littérature romanesque — cette littérature dont Jean Cayrol s'est fait, avec *Lazare parmi nous* (2) le plus modeste et le plus juste des prophètes.

Mais alors que dans *Les Gommes*, son premier roman (3) Alain Robbe-Grillet dissimulait la singularité de son écriture sous une énigme pseudo-policière, dans *Le Voyeur*, son projet apparaît en clair. Il s'inscrit déjà dans le titre de ce roman: *Le voyeur*, roman d'un homme qui voit, œuvre au présent qui s'organise autour du seul regard qu'un homme porte sur le monde, sur les choses.

Dès l'abord, Robbe-Grillet postule une distance entre l'homme, entre lui, romancier, et le monde. Ainsi, avant même d'avoir commencé à écrire, il détruit ce mythe qui est à la base du roman traditionnel: celui d'une familiarité entre l'auteur et le monde qu'il décrit, voire d'une possession de celui-ci par celui-là. Balzac est le propriétaire de son univers: le Dieu de cette société de la Restauration qu'il recrée à sa guise. Flaubert et Zola s'immergent dans l'épaisseur du monde sensible; ils s'y perdent avec leurs héros, sans, toutefois, abdiquer complètement leur situation privilégiée de

(1) Les deux romans d'Alain Robbe-Grillet: *Les gommes* et *Le Voyeur* ont été publiés par les Editions de Minuit.

(2) Aux Editions du Seuil et à la Baconnière: collection des Cahiers du Rhône.

(3) Dont nous avons parlé dans notre chronique intitulée: *Le temps des choses*, Cahiers du Sud, N° 321.

romancier. Proust ré-investit une société qui avait bien failli l'absorber... Ici et là, l'univers romanesque est posé à l'avance, avec toutes ses dimensions: spatiales, temporelles, avec toutes ses qualifications: morales, métaphysiques, et tout le travail du romancier consiste à nous l'imposer dans sa totalité. Or, cet univers, Robbe-Grillet le fait éclater. Le regard de son héros — regard neutre, indéterminé — le désarticule. *Le voyeur* ouvre sur une table rase. Un homme débarque dans un port. Il entre dans un réseau de bruits, de choses, de regards. Il est seul et ne traîne avec lui qu'une petite valise remplie de montres. Au début, nous ne connaissons rien de lui ; peut-être aussi, ne sait-il rien de lui-même. Nous voici placés à l'origine. Le port n'est pas ce milieu pittoresque, coloré et gluant, dont tant de romanciers et de cinéastes nous ont vanté les charmes, mais une épure de port, une combinaison de lignes, de plans qui se coupent, qui se recoupent, qui jouent avec la lumière et les ombre (4). Robbe-Grillet nous introduit dans un *présent absolu* sur lequel le temps ne devrait pas avoir de prise.

Par l'intermédiaire de son transparent héros, Robbe-Grillet entreprend alors un inventaire épuisant. Il ne se donne pas le monde; il ne se soumet pas à lui. Il essaie de le dénombrer, de le recomposer à partir de ses éléments les plus simple: ses lignes et ses plans... Il le « monte » comme un enfant une figure de son jeu de Mécano. Ainsi s'abandonne-t-il à une véritable « passion » du regard. Il nous soumet, épreuve après épreuve, des vues. Il les compose, les additionne ensemble, les soustrait les unes des autres, dans l'espoir de constituer ainsi une réalité à la fois solide et claire: un monde sans profondeur et sans inconnu, un univers tout en surfaces où le temps lui-même serait en quelque sorte « étalé », rendu visible et explicable.

Robbe-Grillet a fait de son héros un représentant en montres et choisi pour lieu de l'action de son livre une île, petite, sans accidents topographiques ou presque, que l'on peut

---

(4) En voici un exemple: « Vers le bout de la jetée la construction se complique, la chaussée se divise en deux : du côté du parapet un passage rétréci conduisant jusqu'au fanal, et, sur la gauche, la cale en pente rejoignant le niveau de l'eau. C'est ce dernier rectangle, incliné et vu de biais, qui attire les regards; coupé en diagonale par l'ombre de la paroi qu'il longe, il présente de façon satisfaisante pour l'œil un triangle sombre et un triangle clair. Tous les autres plans sont brouillés. L'eau du port n'est pas assez calme pour que l'on puisse y distinguer le reflet de la digue. De même, l'ombre de celle-ci n'y forme qu'une bande très imprécise, entamée sans cesse par les ondulations de la surface. L'ombre du parapet sur la chaussée tend, elle, à se confondre avec la face verticale qui la projette. Chaussée et parapet sont du reste encombrés de filets qui sèchent, de caisses vides et de grands paniers en osier — casiers à homards et à langoustes, bourriches à huitres, pièges à crabes. Entre ces entassements circule avec peine la foule accourue pour l'arrivée du bateau ».

On y remarquera l'importance qu'accorde Robbe-Grillet à l'épure et aux jeux d'ombre et de lumière sur cette construction presque abstraite. Voilà le monde objectif dont rêve son Matthias... sur lequel les instruments de la vie quotidienne (paniers filets...) et même la foule apparaissent comme autant d'épiphénomènes.

parcourir en quelques heures. Ce qui est juste le temps dont Matthias dispose entre l'arrivée et le départ du bateau qui fait le service entre le continent et cette île pour y écouler toute sa cargaison de montres.

L'action du *Voyeur* se présente donc, en apparence, comme un problème, très simple, à résoudre : compte tenu de la superficie de l'île, de sa population et du temps qu'il a devant lui, comment Matthias parviendra-t-il à vendre toutes ses montres ? On le voit : temps et espace ici se répondent, tous deux réduits à leur fonction essentielle, devenus des coordonnées par rapport auxquelles se situent, se définissent des objets, des choses. Et l'existence de Matthias ne devrait avoir d'autre sens que de permettre la solution du problème ainsi posé : l'inscription dans la réalité de cette idéale équation temps-espace.

Mais ce Matthias, cet homme que Robbe-Grillet nous avait d'abord présenté seulement comme une machine à voir, à diviser, à calculer — soit comme la négation même d'un homme — existe pourtant. Il n'est pas que ce « il », anonyme : cette ouverture sur un monde parfaitement réifié. Il s'est pris à son propre jeu. Homme qui voit, il est aussi un *voyeur*. C'est-à-dire que l'acte le plus innocent, le plus « présent » qui soit, cet acte de voir, à travers lui, devient un acte dangereux, chargé de passé, lourd de tout un ensemble d'obsessions, emportant avec lui des choix, des refus, toute une attitude existentielle.

Et nous voilà engagés dans une étrange dialectique. Matthias regarde, dénombre les choses, partage son temps, en apparence de la manière la plus logique, la moins passionnelle qui soit ; sans cesse, il constitue, reconstitue le réel, essayant par une activité de fourmi de lui rendre son opacité rassurante, le poli de ses surfaces, d'en faire un monde parfait sur lequel rien n'aurait plus prise, et sans cesse, il échoue, sans cesse, son entreprise « prend le temps » (comme on dit d'un navire qu'il « prend l'eau »), sans cesse, le passé de Matthias ressurgit dans son présent et le brouille, sans cesse ce que Matthias *est* interfère avec ce qu'il essaie de devenir : un homme nul.

C'est que Matthias, nous le découvrons peu à peu, est *coupable*. Et, sans doute, tout le roman de Robbe-Grillet doit-il être compris à partir de cette culpabilité : comme un effort pour la masquer et comme une façon de la réaliser.

Un romancier traditionnel aurait fait du *Voyeur* le roman d'un coupable. Il nous aurait introduit d'emblée dans le monde de ce coupable : un monde taché, lourd de culpabilité. Il nous aurait ensuite décrit comment son héros s'y abîmait ou comment il en triomphait. De toute manière, il aurait converti sa culpabilité en une passion spectaculaire. Robbe-

Grillet, lui, refuse de captiver ainsi la liberté du lecteur tout en lui en laissant apparemment l'usage. Son propos est à la fois plus modeste et plus ambitieux. Il ne prétend pas imposer à priori la culpabilité de son héros au lecteur, mais il égare ce dernier en lui faisant prendre l'entreprise désespérée d'un coupable en quête de son innocence (une innocence « objective ») pour une entreprise innocente. Il nous fait croire à un monde solide, clair et cohérent, déchiffrable par le regard alors que le monde qu'il nous montre est justement un monde qui s'effrite. Il paraît ne nous proposer que des visions certaines — des visions au présent — quand, à travers elles, le passé est au travail, minant et détruisant cette trop rassurante réalité.

Mais ne va-t-il pas trop loin dans cette voie ? Ne se contentant pas de faire de son héros un *voyeur* (homme coupable alors même qu'il se livre à la plus innocente des occupations : regarder), il le veut aussi assassin et sadique. Car c'est bien Matthias qui a violé et tué la petite fille dont on va retrouver le cadavre jeté à la mer. Crime que Robbe-Grillet ne nous montre pas (il coïncide, dans le livre, avec la page blanche qui en sépare la seconde de la première partie) mais qui se situe exactement à l'intersection des deux mouvements dont nous avons montré qu'ils constituaient son roman : le mouvement éminemment rassurant de l'homme qui reconstruit un monde de surfaces, un monde où le temps est présent et indéfiniment divisable, et ce mouvement inquiétant de Matthias qui ne trouve plus dans son présent que du passé, convertissant son innocence d'homme qui voit en culpabilité de *voyeur* et la clarté de cet univers décrit ligne par ligne et plan par plan en ombre où tout se brouille, où il n'est plus possible ni de voir, ni de prévoir.

Et, peu à peu, le poids de ce crime, l'espèce de fascination que tout confus qu'il soit, il exerce sur le lecteur (avec ses détails horribles : les bouts de cigarettes brûlés, les pelotons de ficelle en forme de huit...) lestent la partie « noire » du *Voyeur,* aux dépens de sa partie « blanche ».

En dépit de Robbe-Grillet, peut-être, nous revenons donc à un roman de la fatalité — un peu comme dans *Les gommes,* l'intrigue policière annulait à la fin l'univers objectif que Wallas avait suscité lors de ses promenades à travers la ville. Ainsi le monde du *Voyeur* s'unifie-t-il à posteriori ; ainsi les choses y perdent-elles leur indépendance et cette double existence qu'elles avaient vis-à-vis de Matthias ; ainsi le temps retrouve-t-il le rôle qu'il joue, par exemple, dans les romans de Faulkner : celui de la Fatalité même. Cimenté par ce crime, *Le Voyeur* redevient un bloc sans faille. Matthias est coupable, et il n'est plus que cela.

On peut le regretter. On peut même rêver, à la lecture des cent premières pages du *Voyeur,* d'un roman qui ne se

fermerait pas, d'un livre où se confronteraient sans se confondre, ni sans que l'un l'emporte sur l'autre, les deux « mouvements » de ce *Voyeur :* celui qui inscrit visuellement temps et espace sur une même surface (5) et celui qui constitue le monde en une matière homogène, sécrétion du romancier, où les choses, en perdant certaines de leurs qualités d'identité, sont converties en archétypes, accédant ainsi à la dignité d'instruments terroristes.

Mais cela, c'était sans doute s'exposer à l'échec, ouvrir le roman à sa propre destruction, le condamner à osciller sans repos entre une objectivisation absolue et la plus secrète des subjectivités.

Or, Robbe-Grillet a voulu, pour reprendre l'image centrale des *Gommes*, que le pont-bascule retombe, après « un clignement comme d'hésitation entre la vie et ce qui porte déjà un autre nom : après, avant, l'éternité ». Il a voulu, à la façon dont Wallas, l'inspecteur, devient la seule victime du crime sur lequel il enquêtait (et qui ne s'était pas, en fait, encore produit), que Matthias, ce placeur de montres, ce vendeur d'un temps domestiqué, se transforme en un coupable et ne soit plus que ce coupable : un homme vaincu par son propre temps, vaincu par son passé, vaincu par les objets qu'il avait dénombrés, rassemblés avec une insistance maniaque dans l'espoir, sans doute, de parvenir ainsi à les neutraliser en les organisant exactement de la façon dont les montres organisent le temps.

Solution franche, qui laisse pourtant apparaître ce qui fait défaut à ce livre passionnant : à savoir, l'expérience d'un tiers temps, d'un espace unificateur (j'entends d'une troisième dimension qui soit à l'opposé à la fois de ces espaces et de ces temps ou tout horizontaux ou tout verticaux du *Voyeur*), la médiation qu'offrent le temps et l'espace de l'Histoire.

Car l'univers du *voyeur* (l'île, ce monde sans date ou l'heure règne en maîtresse, ces objets saisis comme autant d'entités soit formelles soit obsessionnelles mais dépouillées au maximum de toute fonction...), est né d'une rupture : rupture avec le continent, avec la société et l'Histoire. Alors, entre l'homme et les choses, faute d'un moyen terme, seule cette double lutte que nous décrit Robbe-Grillet est encore possible.

Evoquant, l'autre jour, à la radio, l'influence de Kafka,

(5) On peut même parler d'une *nouvelle rhétorique* selon Robbe-Grillet — rhétorique que Roland Barthes définit ainsi dans *Critique*, N° 86-87 : « La description de Robbe-Grillet s'apparente à la peinture moderne (au sens le plus large) dans la mesure où celle-ci a abandonné la qualification substantielle de l'espace pour proposer une lecture simultanée des plans figuratifs et restituer à l'objet sa *maigreur essentielle* », ajoutant plus loin « le temps (ici) déboîte l'espace et constitue l'objet comme une suite de tranches qui se recouvrent presque complètement les unes les autres : c'est dans ce *presque* spatial que git la dimension temporelle de l'objet ».

Robbe-Grillet remarquait justement que si tous nos jeunes romanciers avaient appris chez Kafka la fonction essentielle des objets dans l'univers romanesque moderne, la plupart d'entre eux avaient tendance à surestimer la signification de ces objets aux dépens de leur simple présence, de leur façon d'*être-là,* alors qu'il s'intéressait, lui, surtout, à cet *être-là* des choses.

Attitude lucide, riche, nous l'avons vu, de prolongements romanesques, mais qui ne saurait se perpétuer, sans aboutir, comme dans *Le voyeur* à recomposer un univers tragique, identique à celui auquel a abouti un Faulkner (du moins dans *Sartoris*) par des voies systématiquement opposées. Car, peut-être, faut-il maintenant dégager l'objet et à sa suite le roman de cette dichotomie: être-là ou être-signification dans laquelle il se dissout. Peut-être est-il temps, pour le romancier, de refaire, mais en sens inverse, en partant des choses et non plus du monde, l'itinéraire balzacien. Peut-être les objets peuvent-ils redevenir les signes, non plus d'une fatalité aveugle, mais d'une totalité à reconquérir.

Comme l'écrit Jean Cayrol (6): « Le monde des objets jouera ainsi un rôle attentif, minutieux dans le romanesque lazaréen. Il a sa durée, son affectivité, ses passions et dans la solitude, il en sera l'issue parfois, l'ouverture vers le monde des autres, *l'œil* ».

Ainsi le « *Voyeur* » peut-il signifier non cet enlisement dans un temps mort que paraît nous décrire Robbe-Grillet, mais la recherche, au delà du formalisme d'un monde « objectivé » et du tragique d'un univers en proie à la fascination des ténèbres à la fois, d'une liberté encore tâtonnante: la liberté d'un homme qui aurait échappé à sa propre mort et à celle de l'univers. Ainsi Robbe-Grillet, avec Jean Cayrol (7) mais presque « par l'absurde », nous découvre-t-il les chemins qui seront ceux du roman d'aujourd'hui — de ce roman qui se doit d'être le roman d'une *nouvelle genèse*.

BERNARD DORT.

---

(6) cf. ouvrage déjà cité.

(7) Dont nous avons parlé dans notre chronique intitulée « Jean Cayrol ou l'avènement du roman », dans *Les Cahiers du Sud*, N° 336

LA LITTERATURE ET SA CRITIQUE

Les quelques réflexions de Georges Poulet, très denses, qui ouvrent le livre de Jean-Pierre Richard y inciteraient volontiers ; il serait tentant, à partir et à propos de *Littérature et Sensation* (1) de rechercher les ambitions profondes de la critique contemporaine en la confrontant non plus seulement avec les créations littéraires qu'elle examine, mais bien avec elle-même. Car elle vise de plus en plus à être l'examen de la conscience littéraire plutôt que des modes d'expression et, ce faisant, elle ne cesse d'avancer sa propre conscience. Tentant certes. Mais alors le jeu se complique. Toute œuvre critique réclame déjà deux présences, celle de l'examiné et celle de l'examinateur, qui se regardent, à la fois accordées et opposées, mais si proches — ou mieux : qui devraient se rapprocher à ce point, qu'il devient parfois délicat de les distinguer sûrement. Ce n'est pas qu'un jeu compliqué doive être refusé. Celui-ci, pourtant, devient vite assez vain, comme celui de la multiplication des miroirs ; une troisième présence s'introduit, et ainsi de suite, jusqu'à l'infini. Pendant ce temps, l'œuvre originelle, que devient-elle ? On peut répondre qu'elle vit, pendant ce temps et sans avoir besoin du secours de la critique. C'est à voir. Tel chapitre de *Littérature et Sensation* pourrait bien aider à prouver le contraire : notamment l'extraordinaire étude sur Flaubert, qui est une véritable résurrection — ou plutôt recharnalisation d'un héros menacé par le gel.

Appliquée d'abord au roman (et nul doute qu'elle élargira son enquête), la critique de Jean-Pierre Richard est une des voix les plus lucides et les plus fermes de ces dernières années. La critique contemporaine, on le sait, a modifié ses rapports avec la littérature dite d'invention, en ce sens qu'elle a cessé, dans son ensemble, de se vouloir d'abord recension ou description, voire même classement. Elle tend à considérer comme exemplaires les œuvres qu'elle examine et ce, en vue de mettre en cause la notion même de littérature, dont elle est la prise de conscience. Ceci peut-être depuis plus longtemps qu'on ne croit, surtout si l'on songe à la critique poétique qui

(1) Un volume aux *Editions du Seuil*. Collection « Pierres Vives ».

depuis — depuis Mallarmé, en somme — n'est pas autre chose qu'une perpétuelle tentative de définition de la poésie. A la littérature, c'est comme s'il fallait à tout prix trouver une justification vitale, une raison d'être, dans le sens le plus profond : les anciens plaisirs, délassement, surprise agréable, les anciennes raisons : culture, raffinement du goût, perfectionnement moral, ne suffisent plus à la légitimer. D'ailleurs, il ne s'agit plus d'être légitimée, mais d'être. « La littérature est une aventure d'être », dit J.-P. Richard. Le vocabulaire critique, qui puise alors abondamment dans celui de la métaphysique, en a fini (a tout jamais ?) avec le « fin » et le « délicat » aussi bien qu'avec « l'élevé » ou le « sublime » qu'on trouvait toujours sous la plume de Stendhal et de Sainte-Beuve ; toutes expressions qui revenaient à esquisser une topographie, ou une anatomie de l'œuvre alors qu'il importe désormais de s'enfoncer jusqu'à sa nécessité souterraine. « On s'accorde assez communément aujourd'hui, dit Jean-Pierre Richard, à reconnaître à la littérature une fonction et des pouvoirs qui débordent largement son rôle ancien de divertissement, de glorification ou d'ornement. On aime à voir en elle une expression des choix, des obsessions et des problèmes qui se situent au cœur de l'existence personnelle. Bref la création littéraire apparaît désormais comme une expérience, ou même comme une pratique de soi, comme un exercice d'appréhension et de genèse au cours duquel un écrivain tente d'à la fois se saisir et se construire ». Il n'importe plus guère, ou plus essentiellement à la critique de signaler *Choses belles ou choses rares*... Et le fronton gravé de Valéry ne suffit plus à contenir la notion d'une littérature — que Valéry pour sa part a beaucoup contribué à faire éclater.

La pierre lancée ne saurait se séparer du lanceur. La proposition émise reste le geste qui la crée et il n'y a plus qu'une seule aventure, globale, qu'on ne peut plus découper, mais saisir. Cependant cette prise immédiate reste impossible. Bon gré, mal gré, le critique trace un schéma, un itinéraire abstrait : il s'en désole : « Logiquement, les deux mouvements (que J.-P. Richard discerne dans Stendhal) ne s'enchaînent pas davantage. Disons plutôt qu'ils s'éclairent l'un par l'autre, coexistent en se faisant exister l'un l'autre, comme la lumière crée l'ombre et l'ombre la lumière. L'ordre dans lequel ces notes ont été présentées, il faut donc reconnaître qu'il a été profondément arbitraire et que la nature même de cette étude empêchait qu'il en fût autrement ». Oui, sa nature de critique. (Il faut voir dans ces phrases beaucoup plus qu'une simple politesse d'auteur). A moins de s'identifier à l'œuvre au point de la refaire, le critique ne pourra jamais satisfaire son beau désir. Mais quoi, se condamner à l'intelligence, n'est-ce pas la règle de son jeu ?

S'interroger sur le fait de savoir si la littérature est possible reste certainement un souci inutile. Retrouver sa raison d'être par dessous ses apparences et au delà de sa

fonction ornementale, la nécessité en est aujourd'hui reconnue. Il semblerait alors qu'on dût en préciser les données fondamentales. La cerner ne suffit plus, puisqu'il ne s'agit plus de dépeindre : mais ouvrir cette *chose* qu'est en définitive la littérature, cette chose matérielle, sonore, écrite, formée, il semble que ce devrait être le but de toute critique qui, devenue en quelque sorte biologie — et même radiologie — serait à même de tenter la formulation d'un certain nombre de lois de structure, et par conséquent de vie. Aujourd'hui plus que jamais, et puisque le regard critique a réussi une espèce de renversement qui lui permet de percer la croûte et d'atteindre l'intérieur d'un système vivant, nous devrions nous rapprocher d'une réponse à la question fondamentale : qu'est-ce que ? Définir la littérature, c'est trouver le lien, à la fois logique et organique qui unit, mais permet aussi de distinguer le créateur et son œuvre, c'est déterminer le lieu nécessaire, celui de la rencontre de cet homme et de cette chose et qui est proprement l'espace de la parole. Le texte est bien le parlant, son expérience ou son aventure (ce sont les termes qu'on emploie...), mais il en est radicalement séparé. Il ne commence à vivre, c'est-à-dire à se développer dans l'esprit des autres qu'à partir de l'instant où il se sépare de son créateur — d'ailleurs toute vie personnelle est d'abord séparation — et c'est lui, ce résultat, porteur de ce qu'on a longtemps appelé un message, créateur d'émotions chez autrui et porteur d'une morale qui éclaire — ou qui, parfois obscurcit — la réalité sociale, c'est bien lui qui est l'objet du regard critique. C'est *La Chartreuse,* et non Stendhal, *Madame Bovary,* et non Flaubert. Mais *La Chartreuse* ou *Madame Bovary,* infiniment différentes de Stendhal ou de Flaubert, ne sont que Stendhal, que Flaubert — dont les noms cependant, s'ils sont les signes de leur œuvre et résument instantanément un certain univers, qui n'est pourtant plus eux, signifient bien autre chose qu'une création réussie. Ils signifient une façon de voir le monde et de l'appréhender, une tendance à..., une facilité ou une difficulté pour... ; ils signifient tension ou bonheur, instants de grâce ravis au Temps ou pesée pour y parvenir, confiance ou angoisse, optimisme ou pessimisme. Ils sont exemples humains. Mais ils n'ont pris valeur d'exemple que parce qu'ils ont cristallisé leurs reflexes vitaux, ou leur morale consciente en une certaine écriture qui n'appartient qu'à eux et en l'absence de laquelle ils ne seraient pas. La leçon, si leçon il y a, car l'œuvre est plutôt une proposition qu'un enseignement, ce sont les personnages créés qui la donnent, et leur destin — et c'est la phrase, le timbre, la manière de Stendhal ou de Flaubert. Si ces destins restent anecdote, si les accords sont sans prolongement, que nous importe une expérience, tout authentique qu'elle soit et — pour nous en tenir aux exemples proposés par Jean-Pierre Richard, la nervosité des Goncourt ou la hantise de Fromentin.

A l'appel du critique, une figure composite se lève. Il dit: Stendhal. Et c'est un mélange « d'ardeur et de clairvoyance », de lucidité et de tendresse, d'abandon et de refrènement, c'est un besoin irrépressible de connaître et d'être heureux en même temps ; une structure complexe et nullement gênée d'être engagée dans un mouvement double qui aurait pu la déchirer. C'est un jaillissement, car tout est naturel, chez Stendhal, tout est spontanéité, qui va jusqu'à la transfiguration du monde à partir de la sensation. Aussi, « le héros stendhalien se dresse en face de l'univers aussi démuni, aussi libre de préjugés que le premier homme au matin de la création ». Il dit: Flaubert, et c'est d'abord « ce corps énorme », cette « gloutonnerie inépuisable », cette faim jamais assouvie. C'est cette « verve » corporelle, jamais lasse d'absorber et d'assimiler et cette perte dans la « matière amorphe ». Pour cet homme, écrire est alors aller à contre-courant de soi-même. Ce n'est plus fixer son enthousiasme, ni s'installer heureusement dans les mouvements qui le portent, c'est « s'enfoncer dans ces profondeurs, y découvrir ce mouvement pétrifié, cette boue d'existence, puis remonter avec elle à sa propre surface et l'y laisser dessécher en une croûte qui constituera la forme parfaite ». Aussi tout est effort, chez Flaubert: pour sortir de sa plasticité et aboutir à la forme. C'est la « tension intérieure » et la lutte contre lui-même qui fait sa grandeur, alors que celle de Stendhal est un bonheur de clairvoyance devant un « imprévisible et merveilleux jaillissement » auquel il n'a pas à résister.

Vérification d'une aventure qui s'exprime, la critique en soupèse à la fois la tentative et la réalisation ou plutôt c'est elle qui, de leur union, forme un nouvel être vivant: celui qui agit. Elle ne saurait, bien sûr, s'y aventurer sans un perpétuel recours au texte qui reste, en définitive, le seul témoin. Celle de Jean-Pierre Richard ne se relâche jamais. Il sait se méfier de l'extrapolation, il ne cède pas à la tentation du morceau de bravoure ou du paradoxe, pas davantage à la tentation métaphysique. Il faudrait insister sur les qualités d'écriture d'un livre à la fois aéré et nourri. Mais surtout, Richard reste exactement sur le terrain qu'il a choisi. Ainsi sa critique, comme une façon de cultiver, n'est pas extensive, mais intensive et située sur une aire relativement étroite (exactement: l'aire littéraire telle que nous avons essayé de la déterminer) qu'il explore en profondeur. Il abandonne donc — c'est son droit — un domaine très large. La critique « d'être », que *Littérature et Sensation* représente brillamment, abandonne l'œuvre à l'instant où celle-ci ne regarde plus son créateur, mais les autres, et elle ne nous dit pas comment cette œuvre se développe en tant qu'objet social. C'est pourquoi, du reste, l'analyse de Jean-Pierre Richard, et c'est son manque, ne se préoccupe pas de situer l'auteur dans la société de son temps. L'examen des relations de l'œuvre

avec le milieu historique et social qui la suscitent et des répercussions qu'elle entraîne, c'est un autre regard critique, aussi indispensable, aussi éclairant que celui qui se tourne vers l'intérieur. Et d'ailleurs les deux mouvements ne se gênent pas, ils s'ajoutent. *A la Lumière de Stendhal,* d'Aragon, ou le *Stendhal par lui-même,* de Claude Roy, ne contredisent par *Connaissance et Tendresse* de Jean-Pierre Richard — et Stendhal toujours enrichi, un peu plus complexe, un peu plus inépuisable, c'est l'essentiel.

Avec *Littérature et Sensation,* cependant, nous atteignons, au moins par instants, assez larges pour permettre au lecteur de s'y réfléchir, la source même de cette aventure qu'on appelle littéraire. Richard nous conduit au cœur de ce qui reste une question, là où création et créateur ne font plus qu'un. Le critique n'a plus à conclure, dès lors qu'il nous *amène.* Il ne juge pas. A proprement parler, il ne critique pas. Il nous laisse libres de choisir entre plusieurs morales, plusieurs héroïsmes — si l'on veut: plusieurs littératures, car écrire ne signifie pas la même chose pour Stendhal et pour Flaubert, pour celui qui choisit Stendhal et pour celui qui choisit Flaubert. A un certain niveau (certes, l'idée n'est pas nouvelle) et, pour préciser: dès que le langage retient toute l'ampleur d'une authentique « aventure d'être », il n'y a plus lieu de dresser une échelle de valeurs, en dehors de celle commandée par la position de l'œuvre par rapport au choix vital de son lecteur. La hiérarchisation littéraire commence au degré au-dessous, celui où Jean-Pierre Richard place fort justement les Goncourt ou Fromentin. Le critique peut alors distribuer des places et précisément dans la mesure où les œuvres restant en surface, il peut se borner à les recenser ou à les décrire. (Bien entendu, il lui reste à ne pas se tromper de niveau: c'est son aventure à lui).

Plusieurs littératures, avons-nous dit ? C'est qu'en un certain sens, les Flaubert et les Stendhal sont contradictoires. Or, nous sentons que voilà une contradiction à surmonter. Le critique, aujourd'hui, se condamne à ne plus préférer. Il ne lui reste plus qu'à retrouver l'unité de l'aventure littéraire. Ce qui reviendra toujours à la définir.

JEAN TORTEL.

LES ARTS

L'IMPRESSIONNISME

Rien ne permet d'affirmer que l'on ait meilleure connaissance d'événements assez récents par rapport à ceux du passé plus lointain. Le passé sans doute est souvent embrumé, mais nous sommes quelquefois trompés sinon égarés, par le foisonnement, par l'intense éclairage, par la multiplicité aberrante d'une relative proximité. Deux livres récents sur l'impressionnisme sont peut-être l'occasion de « faire le point » de ce mouvement qui est à la base de l'art moderne, mieux encore: de dissiper certaines confusions, de réviser certaines valeurs et enfin de voir d'un peu haut les choses en essayant de les systématiser.

Le livre de John Rewald est un monument d'histoire, une somme minutieuse et rigoureusement documentée. Année par année, son auteur nous livre sa connaissance presque unique, en tous cas sans défaut, sans la moindre fissure, des événements qui se sont déroulés depuis l'Exposition Universelle de 1855 jusqu'à la dernière exposition du groupe en 1886. A cette date, « symbole d'une fin et d'un commencement », John Rewald arrête son ouvrage [1]. « L'histoire de la période post-impressionniste est encore à écrire », dit-il, mais il se cantonne quant à lui, au mouvement créé par Monet et ses amis. Au contraire, Jean Leymarie le déborde, en recherche l'évolution finale, passé Seurat et Signac, jusque dans Bonnard. Son livre inaugure, en deux volumes, dans le cadre de la collection « Le Goût de notre temps », une série consacrée aux révolutions modernes de la peinture. Il est nettement synthétique et cherche à dégager les grands thèmes, les axes et les moments de l'impressionnisme, le tout illustré de reproductions en couleurs toujours significatives. [2]

---

(1) Il faut signaler le très remarquable appareil critique de ce livre, les tables chronologiques qui le terminent, et la bibliographie. En outre de son caractère définitif, cette bibliographie a l'avantage de donner une appréciation critique sur chaque ouvrage signalé. C'est une pratique que l'on ne saurait trop saluer et approuver. Elle est le seul moyen (malheureusement jamais employé ou presque) de faire d'une bibliographie, non pas une stèle d'érudition stérile et aveugle, mais un instrument utile de recherches fructueuses, parce que dirigées, et de connaissance éclairée.

(2) Au début de chaque volume, quelques pages de « dates et concordances » intelligemment composées juxtaposent des dates et des faits fertiles à comparer.

Au seuil de l'étude de la peinture impressionniste, il importe d'abord d'éviter certaines confusions :

1° L'Impressionnisme n'est pas une école à théories systématique et à programme strictement défini et limité (3). C'est un mouvement, et mieux encore la manifestation publique, c'est-à-dire au public (importance des diverses « expositions » des peintres impressionnistes) de tendances communes à des artistes dont le tempérament et le métier pictural étaient parfois fort différents. L'école, la systématisation, le programme, ce sera l'affaire du Pointillisme de Seurat et de ses amis néo-impressionnistes de 1886. Mais à ce moment, l'impressionnisme proprement dit est déjà à sa fin (dernière exposition du groupe : 15 mai 1886).

2° On a toujours tendance à reculer dans le temps le mouvement impressionniste. Or, c'est bien en 1886 qu'il se termine par éclatement. Désormais chaque peintre poursuit des recherches personnelles, travaille séparément soit dans le sens d'une expression propre (Degas), ou nouvelle (Van Gogh), soit dans le sens d'un baroquisme impressionniste (Monet) ou d'un académisme technique (Seurat). Ne pas oublier, spécialement, que les « séries » de Monet (Meules, Peupliers, Cathédrales, Nymphéas) que l'on admet trop souvent, et sans réfléchir, comme typiques de la peinture impressionniste, sont postérieures à 1890 et n'en sont que la difformation, le stade « monstrueux ».

3° Il convient aussi de ne pas prêter au mouvement impressionniste des influences qui se révèlent historiquement fausses. Lorsque Monet et Pissarro vont à Londres en 1870 et qu'ils découvrent Turner et Constable, il y a plus de dix ans qu'ils peignent « impressionniste » et les œuvres de leurs précurseurs anglais ne sont qu'une confirmation pour eux, ou tout au plus qu'une leçon. De même les théories scientifiques sur les couleurs de Chevreul, de Sutter et de Rood ne sont connues des peintres que vers 1884, c'est-à-dire à un moment où non seulement l'impressionnisme a produit ses chefs-d'œuvre mais encore où il est près de se terminer en tant que mouvement.

4° L'impressionnisme, en dehors de Monet et de Sisley qui peuvent être considérés comme « purs » (Pissarro a adhéré un temps au Pointillisme de Seurat) entraîne dans son orbite des peintres qui ne font que le cotoyer, comme Manet, ou s'en servir, comme Degas et même Renoir, ou en tirer un enseignement pour s'en détacher complètement ensuite, comme Cézanne, comme Van Gogh. « Je reste désolé d'avoir été la cause du nom donné à un groupe dont la plupart n'avaient

(3) « J'ai toujours eu horreur des théories » écrivait Claude Monet, peu avant sa mort, à Charteris.

rien d'impressionniste », écrivait Claude Monet le 21 Juin 1926. Chaque exposition impressionniste fut l'occasion de dissensions, de « désastreuses guerres civiles » selon le mot de Van Gogh qui ajoute: « de part et d'autre on cherche à se manger le nez ». On pourra sur ce point se reporter utilement au livre de John Rewald, qui relate des faits significatifs.

Historiquement, la naissance du mouvement impressionniste se situe entre 1858 (rencontre, au Havre, de Boudin et de Monet) et 1865 (le « déjeuner sur l'herbe » de Monet et le scandale de l' « Olympia »). Pour la comprendre, il faut se replacer dans l'ambiance des peintres à Paris, comme on ne peut comprendre le cubisme ou la peinture d'après la Grande Guerre qu'en se replaçant dans le milieu « Montparno » de l'époque. Entre 1855 et 1860 les jeunes peintres fréquentent les Académies et les Ateliers de maîtres réputés pour leur enseignement. Mais ils se rencontrent aussi dans les cafés, échangent fiévreusement, entre rapins, leurs idées. Ils ont des vues communes: la lutte contre l'académisme, contre le pompiérisme stérilisateur dans lequel la peinture est tombée. Dans le domaine plus immédiat, et plus matériel, l'accession au « Salon » est une de leurs principales préoccupations. Un peintre ne peut espérer vendre que s'il expose au Salon; or l'admission en est réglée par un Jury furieusement conservateur, qui n'admit qu'avec réticence Delacroix soupçonné justement d'en perturber les délibérations. Ainsi les rapprochements qui se font entre jeunes peintres se situent à la fois sur le plan idéologique et sur celui des intérêts matériels. On peut dire même que si l'unité de vues est somme toute assez vague, par contre l'unité d'action est très nette. Avant d'être « impressionniste » la peinture des jeunes peintres veut être « peinture indépendante ». De fait le mouvement va susciter des marchands de tableaux indépendants (Durand-Ruel), qui découvrent des peintres, les défendent et les lancent, qui « misent » sur leur talent, au lieu de vendre sans risques la marchandise étiquetée « Salon ». La race s'en est prolongée jusqu'à nos jours, envahissante et autoritaire.

Cette peinture indépendante a des buts artistiques aussi. En gros, la *liberté* et la *lumière*. La liberté, c'est la lutte contre le « sujet » mythologique ou historique, imposé par les règles de l'Académisme, et son remplacement par le « motif ». La lumière, c'est le « droit au plein-air » pour le peintre, déjà revendiqué par l'école de Barbizon, mais avec des concessions, et c'est aussi l'abandon du noir et de la palette sale au profit des couleurs et de la palette claire. La peinture indépendante revendique le droit de peindre la réalité. Son attitude est, théoriquement, celle de la bourgeoisie. Et pourtant c'est la bourgeoisie de 1870-1880 qui repoussera la peinture impressionniste. Parce que,

pratiquement, elle avait des préjugés en peinture, elle voyait faux. Elle voyait les ombres noires, bien qu'en réalité elles soient bleues ou vertes. Elle n'admettait pas l'introduction du temps dans la peinture, bien qu'elle aime contempler les levers de soleil et le crépuscule sur les flots. Depuis cette époque, la bourgeoisie a bien changé : elle a adopté un conformisme impressionniste qui sévit naguère dans les écoles des Beaux-Arts et qui agrémente toujours les cuisines grâce aux meilleurs calendriers des P.T.T.

Deux peintres et une atmosphère ont joué un rôle primordial dans les débuts de l'Impressionisme. Boudin, qui initia Monet au plein-air et le mena au bord de la mer (« j'aurai peut-être eu aussi ma très petite part d'influence dans le mouvement qui porte la peinture vers l'étude de la grande lumière, du plein air et de la sincérité dans la production des effets du ciel », écrivait-il modestement en 1887) et Jongkind, attiré au Havre par Boudin, et qui témoigne dans ses aquarelles d'une étonnante facture libre. « Tout le paysage qui a une valeur à l'heure qu'il est, descend de ce peintre », écrivait en 1871 E. de Goncourt.

Mais l'Impressionnisme à ses débuts se situe surtout dans une *atmosphère* spéciale, celle des plages du Nord. Boudin est né à Honfleur, Monet passe toute sa jeunesse au Havre, c'est là qu'ils se rencontrent. Au printemps de 1862, Boudin, Jongkind et Monet peignent ensemble à Honfleur ou au Havre. La mode nouvelle des bains de mer n'est pas sans répercussion sur la jeune peinture. Bientôt, avec Courbet et Whistler tous les « impressionnistes », Bazille, Daubigny, Monet, Berthe Morizot, Sisley, Manet, Degas peignent dans cette « lumière de perle et d'ardoise », si sensible aux variations des heures, dont parle Degas quelque part [4]. A côté du Naturalisme spécifiquement « terrien » de Corot et de ses émules, l'Impressionnisme sera *sous l'influence de l'eau :* plages de l'Océan, rivières, inondations, clapotis des baignades et loisirs des canotiers, jeux renversés des formes et des couleurs, autant d'impressions fugaces et papillotantes, modifiant rapidement la technique même de la peinture.

D'un premier stade, en quelque sorte spontané, l'Impressionnisme va systématiser certaines recherches dans le sens de l'inspiration, ou du sujet, et dans le sens de la technique picturale :

1° La « modernité » de Baudelaire lui fournit des sujets nouveaux. « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le

(4) Jusqu'en 1870, les Impressionnistes sont attirés par les plages de l'Océan, mais ils s'aperçoivent assez vite que leur caractère mondain les gêne. Après 1870 c'est la Seine qu'ils peignent, avec son côté populaire, établissements de bains, foule des dimanches, pique-niques, etc... Renoir, peintre très parisien, se joint alors à eux et peint la « Grenouillère » comme Monet.

contingent, la moitié de l'art dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable » disait le poète reçu à Honfleur par Boudin. Et encore : « Presque toute notre originalité vient de l'estampille que le temps imprime à nos sensations ». La modernité, les impressionnistes ne vont pas seulement la rechercher dans les aspects « fugitifs » de la nature et de la lumière, mais encore dans les paysages et les spectacles des grandes villes, rues et boulevards, gares, théâtres, etc... (1862 : la « Musique aux Tuileries », de Manet, 1864 : les « Courses à Longchamp » de Degas, 1866 : le « Quai du Louvre » de Monet, la « Vue de Paris » de Berthe Morizot, 1867 : les « Champs-Elysées » de Renoir, etc...).

2° La figure en plein air, « installer dans un vrai paysage une ou plusieurs figures grandeur nature, et les faire baigner spontanément dans la lumière ambiante » comme l'écrit Jean Leymarie. Sans être nouvelle (les peintres de Barbizon, les « demoiselles du bord de la Seine » de Courbet, peintes en 1856 mais exposées en 1867, il est vrai) l'expérience sera tentée entre 1865 et 1868 par Monet, Renoir, Bazille. Le motif devient bientôt un « poncif » des impressionnistes.

3° La résolution des problèmes de la composition sous l'influence de l'estampe japonaise et de la photographie (asymétrie de la mise en page, vues plongeantes et raccourcis, élimination du détail, etc...). A noter que ce ne sont pas les couleurs pures, les lignes ou les cernes que retiendront dans les estampes japonaises les impressionnistes (il faudra attendre Gauguin et Lautrec...) mais l'originalité de la mise en page et la composition, non seulement décentrée, mais encore polycentrée, où l'intérêt de vision est dispersé sur plusieurs points plus ou moins attendus. Quant à l'instantané photographique, il est la représentation vraie du « fugitif », la surprise même du fugace. Degas sera de loin celui des peintres nouveaux qui marquera le plus ces deux influences.

C'est en 1873 que les peintres proprement impressionnistes, Monet, Sisley, Pissarro, Renoir abandonnent les gris nuancés, qui étaient jusque là le signe de l'influence de Boudin, pour le papillotement et l'exaltation des couleurs pures. Les « coquelicots » de Monet (1873) pourraient être la matérialisation de ce « passage à la facture vibrante et colorée de l'Impressionnisme ». Cette même année, Manet, Degas, Cézanne adhèrent au mouvement (la « Maison du Pendu » de Cézanne). Monet envisage alors de faire la première exposition du groupe. Dans ce but, on fonde la « Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs et graveurs », à capital et personnel variables (!) qui ne dura qu'un an. L'exposition fut un scandale.. Monet y exposait sa toile « Impression , soleil levant » (aujourd'hui au Musée Marmottan) qui donna, par dérision, son nom au mouvement.

Nul terme ne saurait mieux convenir à l'Impressionnisme que celui de « mouvement ». Il cherche à fixer en effet tout ce qui bouge, toute mouvance : les ciels et les eaux, la lumière, les personnages.

Deux tendances le partagent. La première, s'organise autour de Monet dans le groupe de l'atelier Gleyre. Sous l'influence de Boudin, allant toujours plus loin dans la sensation fugace, dans le tournoiement, elle va vers le relâchement des formes. La seconde, c'est le groupe de l'Académie Suisse autour de Pissarro. Sous l'influence de Corot, elle tend à organiser les formes. Elle s'oriente vers le constructivisme, à travers ses satellites Cézanne ou Seurat.

La grande période de l'Impressionnisme, « période d'Argenteuil », où l'influence de Monet remplace celle de Manet, se situe entre 1870 et 1880. Huit expositions du groupe se succèdent. A la dernière, celle de 1886, Degas obtint qu'on enlève de l'affiche le mot « Impressionniste ». Ce geste était symbolique : les théories pointillistes de la division de la touche de Seurat, le synthétisme symboliste et l'usage de la teinte plate d'un Gauguin signifiaient déjà la fin d'un mouvement dont l'importance dans l'évolution de la peinture est considérable.

Mais certains de ses caractères nous semblent aujourd'hui des « tics » artistiques en même temps que des conquêtes picturales :

1° La manie du motif. Elle se concrétise dans ces séances de plein air où Renoir et Monet, Pissaro et Cézanne peignaient côte à côte sur le même motif.

2° La hantise de l'eau. Ne sont-ce pas ses reflets, le papillotement de ses couleurs, qui amèneront à la modulation des tons, à la fragmentation de la touche, au mépris de la ligne ?

3° L'obsession du fugitif. Elle se marque par la fréquence des nuages, des fumées des trains ou des remorqueurs, des drapeaux, des gazes des danseuses et des mousselines des robes.

4° Les jeux du soleil. Toutes les vibrations de la lumière, son chatoiement, l'opposition de l'ombre et des rayons du soleil à travers les frondaisons, les tonnelles et la paille des chapeaux des canotiers.

5° Les caprices de la lumière. La recherche de tous ses effets, y compris les plus surprenants comme les éclairages par en bas, soit naturels (réfraction de l'eau sur le visage des passagers d'un bateau), soit artificiels (rampe de théâtre).

On aurait pu croire, au sommet de son lyrisme cosmique, que l'Impressionnisme avait rayé le volume de la peinture et que désormais tout cèderait devant le vertige de la couleur. Mais, en art, tout n'est-il pas cycle et recommencement ? Il semble que la couleur soit le fait des époques heureuses de l'histoire. Et certainement le temps de l'Impressionnisme a été une période heureuse. Mais si l'époque est angoissante et troublée, les peintres comme par instinct reviennent au volume. Voilà pourquoi, aujourd'hui, en 1955, la peinture de Matisse ou de Dufy peut paraître anachronique presque, et pourquoi, bon gré mal gré, nous sommes obsédés par les volumes inquiétants de Picasso.

PIERRE GUERRE.

Histoire de l'Impressionnisme, *par* John Rewald, *un volume 460 pages, illustré, prix 1.800 francs* (Editions A. Michel).

L'impressionnisme *par* Jean Leymarie, *deux volumes reliés toile, 116 reproductions en couleurs, prix 1.800 francs chaque vol.* (« Le Goût de notre temps » A. Skira éd.).

PLAISIR AU POEME

SCIENCE, FICTION, POESIE

L'un des plus constants caractères des *Science-fictions*, c'est le sentiment pénible de la distance entre ce qu'ils pourraient être et ce qu'ils sont. Si bien que souvent le souvenir qu'on a d'un de ces romans vaut mieux que le roman lui-même : on le reprend, les bras vous tombent à la dixième page, on avait oublié la platitude des dialogues, la minceur des personnages, la pauvreté des descriptions, les facilités de tous ordres (même un Wells est atteint par une confrontation de cette espèce : le souvenir qu'on a de la *Guerre des Mondes* est supérieur à toute relecture). Au point que, — second test, — un simple résumé bien fait constitue souvent le remembrement du véritable poème que le romancier diluait dans son roman. Voici, par exemple, *Universe* :

« Une fusée transgalactique est partie vers l'étoile *alpha* du Centaure. La traversée doit durer des siècles. A bord de l'astronef est embarquée toute une colonie dont les descendants pourront peut-être un jour toucher ce monde lointain. Mais une mutinerie se produit, le capitaine est tué ; les Mutins dominent les étages supérieurs ; l'Equipage, resté fidèle, a les infrastructures, coupées de tout. Un temps considérable a passé, le souvenir de la Terre est affaibli, l'origine terrestre a perdu tout caractère historique : l'armateur est devenu le Créateur, le chef des Mutins n'est plus qu'un ange rebelle, le voyage une allégorie du Passage à l'Au-Delà. Les livres emportés sont devenus des textes hermétiques, interprétés symboliquement. Les lois physiques, sans signification, passent pour des paraboles exprimant des vérités morales. Les jeunes de l'Equipage se moquent en cachette des vieilles croyances ; pour eux, la seule réalité, c'est le Navire, immobile, incréé, ses enchevêtrements de coursives, ses superpositions de ponts. La mission de l'Histoire fuséenne, aux yeux de l'Equipage, est la reconquête des étages supérieurs. Un des jeunes, au cours d'un engagement d'avant-poste, est fait prisonnier. Les Mutins raillent sa scolastique, ils le mènent à la Salle des Machines abandonnée, qui, dans la mythologie de l'Equipage, a fini par devenir un Tabernacle fabuleux ; puis à la Passerelle du Capitaine où,

dans la terreur et l'extase, il découvre le Monde Extérieur. Il entrevoit les vérités qui sous-tendent les échafaudages de sa foi : l'existence du ciel étoilé, le mouvement du Navire, la possibilité d'un destin non transcendant pour les passagers. Revenu parmi ses compagnons, pour enseigner la Bonne Nouvelle, il est condamné comme hérétique, il s'évade, il s'empare à son tour d'un des maîtres de l'Equipage et le conduit sur la Passerelle, face au Monde Extérieur : sa vie désormais, ce sera la propagation de cette vérité, qui, dans les larmes et la persécution, doit rouvrir aux espaces infinis le monde clos du Navire » (1).

Beaucoup de traductions de poèmes célèbres n'atteignent pas la force ramassée de ce condensé de *Science-fiction*, par où l'on aperçoit le thème épique, implicite dans le roman, mais qui n'a pas été réalisé par lui (bien que ce soit l'un des rares exemples de bons récits de Science-fiction). Je l'ai transcrit tout au long pour y juxtaposer ce qui me semble à chaque nouvelle lecture un chef-d'œuvre de la fiction scientifique en français : le *Phénomène futur* de Mallarmé, merveille obstinément méconnue des mallarméens eux-mêmes, parce qu'elle n'entre pas dans leurs schémas :

LE PHENOMENE FUTUR

« Un ciel pâle, sur le monde qui finit de décrépitude, va peut-être partir avec les nuages : les lambeaux de la pourpre usée des couchants déteignent dans une rivière dormant à l'horizon submergé de rayons et d'eau. Les arbres s'ennuient et, sous leur feuillage blanchi, (de la poussière du temps plutôt que de celle des chemins) monte la maison de toile du Montreur de choses Passées : maint réverbère attend le crépuscule et ravive les visages d'une malheureuse foule, vaincue par la maladie immortelle et le péché des siècles, d'hommes près de leurs chétives compagnes enceintes des fruits misérables avec lesquels périra la terre. Dans le silence inquiet de tous les yeux suppliant là-bas le soleil qui, s'enfonce avec le désespoir d'un cri, voici le simple boniment : « Nulle enseigne ne vous régale du spectacle intérieur, car il n'est pas maintenant un peintre capable d'en donner une ombre triste. J'apporte vivante (et préservée à travers les ans par la science souveraine) une Femme d'autrefois. Quelque folie, originelle et naïve, une extase d'or, je ne sais quoi, par elle nommé sa chevelure, se ploie avec la grâce des étoffes autour d'un visage qu'éclaire la nudité sanglante de ses lèvres. A la place du vêtement vain, elle a un corps :

(1) J'ai retraduit, rapidement, le texte italien qui m'a donné l'envie de lire le roman : Sergio Solmi, *Divagazioni sulle « science fiction » : l'utopia e il tempo* (dans la revue *Nuovi Argomenti*, n° 5, Nov.-Dec. 1953, pp. 26-27).

et les yeux, semblables aux pierres rares, ne valent pas ce regard qui sort de sa chair heureuse : des seins levés comme s'ils étaient pleins d'un lait éternel, la pointe vers le ciel, aux jambes lisses qui gardent le sel de la mer première ». Se rappelant leurs pauvres épouses, chauves, morbides et pleines d'horreur, les maris se pressent : elles aussi, par curiosité, mélancoliques, veulent voir.

« Quand tous auront contemplé la noble créature, vestige de quelque époque déjà maudite, les uns indifférents, car ils n'auront pas eu la force de comprendre, mais d'autres, navrés et la paupière humide de larmes résignées se regarderont ; tandis que les poètes de ces temps, sentant se rallumer leurs yeux éteints, s'achemineront vers leur lampe, le cerveau ivre un instant d'une gloire confuse, hantés du Rythme, et dans l'oubli d'exister à une époque qui survit à la beauté. »

La lecture des deux textes côte à côte est suffisante.

Tout au plus, pour rendre compte d'une admiration personnelle, ai-je le droit de remarquer que Mallarmé, si souvent enfermé dans des tours d'ivoire à triples parois, se montre ici l'homme au centre de son temps : hanté, à juste titre alors, de cette fin du monde conçue logiquement sur la base de l'hypothèse de Laplace et du principe de Carnot, — la terrible fin du monde *par cessation du calorique*, obsession du Flaubert de *Bouvard et Pécuchet*, du Leconte de Lisle (aussi méconnu) de *La Fin de la nuit*. Le situant dans cette perspective de curiosité, d'inquiétude astronomique et cosmogonique, je n'attire à moi par aucun artifice l'auteur du *Phénomène futur* : c'est aussi celui du *Coup de dés*, le calligraphe du poème qui, préalablement à toute lecture, devait typographiquement suggérer la vision du ciel étoilé.

Tout au plus puis-je aussi remarquer que cette prose de Mallarmé, l'une des plus pleines, et aussi l'une des plus lisibles, — on pourrait la donner dans une classe de Seconde —, comme si la densité de ce qu'il avait à dire ici l'avait protégé contre la manie qu'il eut de plus en plus de calquer les méandres de la syntaxe anglaise en français.

Mais le *Phénomène futur*, en même temps que le plus hardi condensé de Jules Verne en noir, a ce qui manque à tant de *Science-fictions* : le pouvoir poétique. Peut-être que nul écrivain de *Science-fiction* n'est capable de saisir et de transmettre cette image criante de présence physique, que je relève au hasard de la lecture d'un jeune poète : « *Puis la mer, en plan incliné, montait vers le ciel* », vers où se trouve enclos le spectacle et la façon saisissante dont nous le percevons, notre illusion d'optique et notre émotion née de cette illusion : sur une plage de sable, au pied de la dernière vague, l'impression d'être surplombés par la haute mer [2].

(2) Philippe Jones, *Seul un arbre*, P., Les Lettres, 1952.

Aux poètes de notre temps, peut-être ce poème de Mallarmé rappelle-t-il opportunément que la poésie *peut tout dire*. Si la poésie, pour le poète, c'est, selon le mot toujours vrai, toujours oublié, de René Char « Le bien-être d'avoir entrevu scintiller la matière-émotion reine instantanément », c'est une vérité qui vaut pour le lecteur aussi. *Le phénomène futur* est un des poèmes qui m'ont le plus appris à distinguer la poésie de ce qui n'est pas elle, aux temps où j'apprenais à lire. L'homme qui sut dire, de la femme, avant 1896, ce *visage qu'éclaire la nudité sanglante de ses lèvres*; l'homme qui sut poser cet énoncé simplement: *ses yeux ne valent pas le regard qui sort de sa chair heureuse*; l'homme qui sut transmettre le spectacle et la sensation *du soleil qui, sous l'eau s'enfonce avec le désespoir d'un cri,* (court-circuit d'une rapidité folle à côté duquel des milliers d'images surréalistes ou non sont des pitreries laborieuses), cet homme est un très authentique poète, et qui n'enseigne pas seulement comment devrait quelquefois tenter d'écrire les romanciers des *Science-fictions*.

Même en laissant de côté tout ce qui dans *Le Phénomène futur* est une prévision des *Enfants d'Hiroschima,* j'ai l'impression qu'après l'avoir lu pour la première fois, j'ai commencé de ne plus confondre un écrivain, même très fort, un artiste, même passé maître de son art, avec un vrai poète.

GEORGES MOUNIN.

PROBLEMES DU CINEMA

A PROPOS D'UN MONSTRE : LE CINÉRAMA

On ne saurait confondre la tentation de la grandeur qui est noble, — même si elle conduit sa victime à l'échec, comme Icare, — avec l'appétit de la grosseur, qui est toujours vulgaire et mène fatalement au désastre, comme il arrive à la grenouille de la fable. On ne sait quel vertige s'empare de ces entrepreneurs de spectacles qui croient que plus ils feront gros plus ils feront grand. Nous en avons connu, depuis que nous sommes nés, de fameux exemples. Mais le Cinérama les dépasse tous. Et il réalise une performance: alors que le grossissement n'accentue ni la beauté ni la laideur (car une mouche grossie dix fois n'en est pas plus laide) le cinérama, en grossissant dix fois les sottises qui lui servent de prétextes, obtient un résultat dix fois plus sot.

On me dira que dans les meilleures familles il peut naître un monstre, un hydrocéphale, un idiot, sans que cela porte atteinte au reste de la tribu. Cela est vrai, quand la famille n'exhibe pas son phénomène comme le produit sublime de plusieurs générations.

On me dira que ce qui est méprisable ne mérite que le mépris, qu'il n'est pas même nécessaire d'en parler. Cela est vrai quand la sottise ne prend pas des airs de provocation, quand elle ne s'empare pas du public comme nous le voyons dans ce cas. L'outrecuidant laïus qu'un monsieur dix fois plus gros et plus sot que nature débite sur l'écran majuscule pour nous persuader que Daguerre, Lumière et autres héros du cinéma n'ont existé que pour aboutir au génial enfantement du monstre cinérama, ce laïus mérite d'être dénoncé pour ce qu'il est.

N'en dégoûtez pas les autres si cela leur plaît ? Mais si ! Il les en faut dégoûter, si le plaisir puéril qu'ils y prennent leur en masque la puérilité même, les mensonges, les duperies, les fautes. Je ne m'attarderai pas sur les fautes techniques, les décalages entre les trois images, leurs différences de couleur; ni sur la cuvette ou le cylindre visuel dans quoi les spectateurs sont plongés pour peu qu'ils ne soient pas bien placés. Ce ne sont que défauts d'un procédé qui peuvent toujours être corrigés. Mais il n'en est pas moins vrai qu'ils existent.

Ce qui est grave, c'est la sottise et le mauvais goût,

le style calendrier des postes porté à la puissance mille, les couleurs à hurler par leur choix, à frémir par leur fausseté : qui reconnaîtrait Paris dans ce magma verdâtre ? Et ne le connaissant pas, quelle idée peut-il s'en faire ? Et cette Venise ?

On me dira encore : « Pourquoi en parler comme d'une œuvre d'art quand il ne s'agit que d'une attraction ! » Mais d'abord parce que le laïus cité plus haut et une publicité tapageuse donnent à croire qu'il s'agit effectivement d'une conquête du cinéma, de son avenir même. Et s'il ne s'agit que d'une attraction, comme la grande roue et les panoramas de nos pères, les phénomènes de Barnum, la femme à barbe, la rivière enchantée, Luna-park, Buffalo Bill ou le Musée Grévin (mais grossis, grossis, grossis), il faut dire que l'attraction n'est pas bonne, qu'elle est longue et fastidieuse. Passé la surprise d'une descente en scenic-railway et d'un ou deux chocs d'entrailles de ce genre (qui ne sont même pas neufs, mais encore une fois grossis seulement, grossis, grossis, grossis) il ne reste plus, jusqu'à la satiété, que des panoramas de cartes postales badigeonnées en virages sur l'aile. Cela serait bon pour une attraction de dix minutes à cent sous, comme le veau à deux têtes ou le bouc hermaphrodite.

Mais ce n'est précisément pas une attraction à cent sous. Loin de là, très loin ! Et on ne peut s'empêcher de se demander, avec amertume, devant cette salle comble longtemps d'avance : « Combien sont-ils, parmi ces milliers de gens qui consacreraient le quart de ce qu'ils dépensent ici à l'achat d'un bel objet qui réjouirait leur vue, d'un livre qui nourrirait leur esprit ? ». Cependant des théâtres, où des compagnies audacieuses s'épuisent en beaux efforts, demeurent à peu près vides...

Si encore nous pouvions croire qu'il y a là une promesse, un maladroit début, des réserves de possibilités fécondes... Mais non ! Et c'est folie que de comparer cela, comme on l'a fait parfois si légèrement, à la première séance des frères Lumière qui n'aurait été, somme toute, elle aussi, qu'une attraction. *La sortie des usines, l'arrivée du train, l'arroseur* étaient clairement une victoire sur la matière immobile, ils créaient le cinéma, l'univers des images mouvantes. Le cinérama ne crée rien, n'ajoute rien au cinéma, sinon un ou deux trucs, peut-être, qu'un metteur en scène habile pourra utiliser dans certaines circonstances ; rien de plus, par exemple, que les « cycloramas » de nos théâtres qui peuvent remplacer la classique toile de fond et les frises. Un point, c'est tout.

Est-il vraiment superflu de le dire comme on le pense ? En le disant, se bat-on contre des moulins ? Ou, ce qui serait à désespérer, cela est-il déjà aussi vain que de lutter contre l'inondation avec une écope ?

GABRIEL AUDISIO.

ACTUALITE DE LA REVOLUTION FRANÇAISE

SAINT-JUST

Du personnage le plus énigmatique de la Révolution, nous avions « l'être odieux » dont Sainte-Beuve s'est, un beau jour, « décidé à dire quelque chose » (1), le « fanatique austère » de M. Thiers, le monstre de l'école dantoniste ; et, aux extrêmes, le héros de Marie Lenéru, le grand théoricien de la Révolution de Charles Vellay, l'une des deux têtes fortes du Comité de Salut Public d'Albert Mathiez.

Voici qu'Albert Ollivier, dans un ouvrage de six cents pages : *Saint-Just et la force des choses* (2) nous invite à méditer sur un Saint-Just plus nuancé, qu'il voudrait plus « exact », mieux placé dans le déroulement du grand bouleversement dont nous sentons encore aujourd'hui les remous, somme toute, moins « détaché » de son contexte historique.

De la somme des documents rassemblés et ordonnés par l'auteur, André Malraux, dans un texte étincelant qui est plus une conclusion qu'une préface, pénètre le « secret de la légende », et dessine à grands traits un mystique, un prophète et un précurseur des régimes totalitaires.

Quel homme était Saint-Just ?

Sur sa jeunesse, Albert Ollivier apporte un élément intéressant : il rejette l'histoire de la fugue. On en a souvent fait état : Saint-Just, à dix-neuf ans, ses études au collège des oratoriens de Saint-Nicolas (près de Soissons) terminées, aurait dérobé à sa famille quelques objets en argent, se serait enfui à Paris, où arrêté à la suite d'une plainte de sa mère, on l'aurait détenu en résidence forcée pendant six mois.

L'auteur met en brèche cette légende (3), à laquelle cependant plusieurs biographes ont attaché de l'importance, voyant dans cette faute de jeunesse de Saint-Just la raison qui devait le pousser, plus tard, à une sorte de brusque et total redressement, à exiger de lui-même des exemples de vertu et de stoïcisme qui vont faire de lui le personnage que l'histoire nous a légué.

Ce n'est donc pas en prison que Saint-Just a écrit, dans les mois qui ont précédé la chute de la Bastille, ce long et extravagant poème épique, *Organt*, dont beaucoup n'ont lu que le vers qui en tient lieu de préface : « J'ai vingt ans ; j'ai mal fait ; je pourrai faire mieux ». *Organt* est un texte sur lequel on passe généralement trop vite. On y trouve des passages obscènes, mais aussi de beaux vers :

(1) *Les Causeries du Lundi*, Vol. V, Janvier 1852.
(2) Gallimard, éditeur.
(3) Voir Appendice I.

« Rêvons du moins que nous sommes heureux ». Mais plus encore, sous les propos du jeune libertin, on découvre l'expression d'une révolte générale, qui se dirige contre la condition même de l'homme, avant de s'attaquer à l'ordre établi.

Albert Ollivier en donne une pénétrante analyse ; il place ce chapitre sous le titre significatif : « Descente aux enfers » (4). Il met l'accent sur cette soif d'absolu qui étreint Saint-Just, et qui jamais ne s'apaisera. Mais le rapprochement avec Rimbaud s'arrête là, car « si Rimbaud a perdu sa disponibilité (au moins pour la littérature) », Saint-Just, après *Organt,* « garde la sienne entière. Il est trop social, trop de son temps pour s'abandonner à une angoisse qui l'arracherait à la communauté des hommes. Il a le goût du bonheur et, par certains côtés, il conserve la désinvolture et l'agilité du « bel esprit ».

Lorsque la Révolution éclate, Saint-Just a vingt-deux ans. En Septembre 1792, il est élu, à vingt-cinq ans à la Convention. A vingt-six ans, il est membre du Comité de Salut Public, l'un des hommes qui gouvernent la France. A vingt-sept ans, il meurt sur l'échafaud.

Sur les trois années que Saint-Just passe à se préparer à son rôle prestigieux, Albert Ollivier a écrit les chapitres les plus passionnants de son livre. Il nous montre un Saint-Just « ayant conscience de se trouver au bord d'un vide vertigineux, qui cherche avec opiniâtreté des points d'appui solides ». L'auteur analyse *l'Esprit de la Révolution* (publié en 1791), et dégage la pensée d'un homme qui, dans cette veillée d'armes, est à la recherche « d'une conception du destin et de la liberté » ; qui répond à son éditeur lui reprochant sottement de manquer de lectures et de savoir-faire : « Je suis entré sur des routes nouvelles où la lecture ne m'aurait point conduit ». Dès cette époque, « avec quelle force n'avait-il pas éprouvé que le mouvement historique dépassait les hommes, et les changeait et les emportait malgré eux ? » écrit Albert Ollivier.

Pendant ces années, le jeune lieutenant-colonel de la garde nationale est remué, comme il l'écrit lui-même à un ami, « d'une fièvre républicaine qui le dévore et le consume ». Il est malheureux de vivre à Blérancourt, et non à Paris ; il se sent « de quoi surnager dans le siècle » (lettre à Daubigny).

Albert Ollivier le suit dans sa démarche, en historien qui évite, « connaissant l'avenir de son sujet », d' « usurper le privilège de fixer les stigmates de la prédestination ». Il cherche, surtout, dans l'*Esprit de la Révolution,* les lignes maîtresses de la conception politique de Saint-Just. Il le montre aux prises avec « la vieille querelle qui secouait la politique du monde depuis quatre siècles : la querelle de la légitimité ».

On ne peut s'empêcher de songer, ici, aux travaux de Guglielmo Ferrero. André Malraux entend encore « l'accent d'angoisse de Robespierre, lorsqu'on lui donne à signer l'appel au peuple : « Au nom de quoi ? ». Saint-Just observant l'engrenage fatal de la

(4) Bertrand d'Astorg, avant lui, avait rapproché *Organt* de l'œuvre de Sade, des « Chants d'expérience » de Blake, et d'œuvres plus modernes de Nietzsche à Jünger. (*Introduction au Monde de la Terreur*, éd. du Seuil, Paris 1945).

violence, et cherchant comment le maîtriser, n'est-il pas, dès cette époque, obsédé par ces « abus de la force (qui) épouvantent celui qui les commet, encore plus que celui qui les subit », dont parle Ferrero dans *Reconstruction* ? Et la grande peur ? On en trouve la trace presque à chaque page de l'*Esprit de la Révolution* (« les gens qui s'éloignent chargés d'épouvante », « l'Etat qui perdait en force ce qu'il gagnait en violence », dit Saint-Just...).

Mais la fuite à Varennes est déjà contenue dans ces derniers mots. C'est l'époque où Marat, avant tous les autres, ne voit qu'un moyen de sauver la Révolution : la dictature.

En 1792, tandis que se déroulent dans les prisons les massacres de Septembre, Saint-Just est élu député de l'Aisne. Deux mois plus tard, il monte pour la première fois à la tribune, et prononce un discours qui fait sensation, qui donne le ton au procès de Louis XVI. C'est « le bris de majesté » dont a parlé Rétif de la Bretonne, s'étonnant qu'autour de lui personne ne partageait sa stupeur, au spectacle d'un monarque « naguère redouté, même des puissances étrangères, et qui paraît en criminel devant les représentants de son peuple ».

Albert Ollivier fait du réquisitoire implacable de Saint-Just, et de sa seconde intervention à la tribune (27 décembre), l'analyse la plus pénétrante, à ma connaissance, de la position politique du jeune conventionnel. Et l'on perçoit mieux, dès lors, comment ce député inconnu, arrivant fraîchement de son département, élu à peine à l'âge de l'être, pris un tel ascendant sur une assemblée informe et à la recherche d'une majorité. Si Saint-Just « est un terrible accusateur, écrit Malraux, c'est qu'il est la plus profonde conscience de la Révolution, non par son austérité (il la possède de surcroît), mais par un monolithisme apparemment intellectuel, en vérité éthique et presque religieux ».

Malraux pousse très loin « son » Saint-Just dans cette voie. Il va jusqu'à dire : « Mahomet aussi est législateur ». Pour lui, Saint-Just semble le seul à savoir que la Révolution française rejoint par le langage du sang, et non par celui du théâtre, la Rome lacédémonienne qui les hante tous. « Il répond à Danton comme le Grand Inquisiteur de Dostoïevski répondrait à l'auteur du *Génie du Christianisme* ». Les forces de Saint Just, écrit-il encore, « se conjuguent pour découvrir dans la confusion des événements l'étoile fixe qu'il appelle la République ».

Quelle République ? Saint-Just l'a esquissée dans ses *Notes sur les Institutions,* jetées sur le papier entre deux missions aux armées, ou dans l'intervalle des débats de l'assemblée et des séances des comités. Albert Ollivier en donne de larges extraits, qu'il commente. Ces institutions, pour Malraux, révèlent leur vraie nature : « elles sont la règle d'un immense couvent, où la cocarde remplace la croix ».

Au seuil de l'année 1793, où « le vent d'acier, d'abord miroitant comme une faux agitée à la lumière par les orateurs, siffla lugubrement dans la nuit de la salle de la Convention, avant de s'accompagner du roulement des tambours de Santerre, qui résonnèrent comme un grondement dans le ciel à l'approche d'un orage », Albert

Ollivier va suivre pas à pas les événements, démailler « l'immense, le redoutable filet, tendu de partout, du dehors et du dedans », dont a parlé Michelet ; il va dégager patiemment les luttes des clans et les combats d'influence au sein des comités révolutionnaires. « Sur une époque aussi troublée, les actes, les déclarations et les mémoires apportent des documents insuffisants si l'on entend remonter jusqu'aux sources, relever la nature et le sens des courants qui s'entremêlent », estime-t-il. Pour compléter ses informations, il a recours aux notes de police et aux bulletins des agents secrets (et notamment au fond Bourbon des *Archives du Quai d'Orsay*) non sans prendre la précaution de les accueillir prudemment, et de les recouper autant qu'il est possible.

Certes, il s'agit là — et c'est la plus longue partie de son livre — d'une étude que l'on ne pourra plus ignorer, et dans laquelle on trouve des documents neufs ; travail d'un chercheur patient, et parfois heureux.

Mais on peut se demander si le personnage de Saint-Just ne se trouve pas quelque peu écrasé par une telle abondance de textes, quelque soit la probité avec lesquels ils ont été rassemblés, et qui relèvent plutôt d'une histoire générale de la Révolution. Les interventions de Saint-Just sur les questions économiques, dans les procès des Girondins, des Hébertistes et des Dantonistes, aussi bien que ses missions aux armées, ne s'en trouvent-elles pas comme éclipsées ?

L'auteur nous laisse entendre que plus qu'un portrait de Saint-Just, c'est sa démarche, sa pensée politique, qu'il s'efforce de dégager, ses réactions d'homme de gouvernement aux prises avec les difficultés, les intrigues, les machinations et les complots — avec tout ce qu'en bref on convient d'appeler la terrible réalité. « L'art de gouverner », dit Albert Ollivier, « n'avait qu'une clé : le possible. Mais encore devait-on le mesurer avec probité, clairvoyance et rigueur d'esprit ». Et ces qualités, l'on a compris qu'il les attribue à Saint-Just.

De la phrase célèbre extraite de la condamnation des Girondins : « ...les détenus, comme la cour, avaient fait la guerre aux lois par les lois ; *rien ne ressemble à la vertu comme un grand crime* », l'auteur fait un commentaire qui donne bien le ton de son livre :

« Ce n'est pas la première fois qu'il parle de la ressemblance de la vertu et du grand crime. Faisant carrière dans un monde où tout se trouve remis en cause, le discernement du bien et du mal ne va pas sans angoisse, ni cas de conscience. En matière politique et sociale, opter pour ce que l'on estime devoir être le bien, c'est souvent faire un pari désintéressé. Le paragraphe que nous venons de citer est, sans doute, l'un de ceux où Saint-Just se découvre le plus ».

L'option de Saint-Just en matière sociale : nous voici, à mon sens, au nœud du problème.

Que Saint-Just, aux armées, ait agi avec une sorte de génie, forçant les victoires d'Alsace et de Fleurus, peu le contestent. Que dans les derniers mois, il fut sur plus d'un point en désaccord avec Robespierre, c'est assez clair. Et que l'amitié pour son aîné l'emporta et le fit se ranger à ses côtés le 8 thermidor, c'est difficilement contestable.

Sur son silence, dédaigneux, impassible, entre le moment où il est interrompu à l'Assemblée et celui où il monte à l'échafaud, on continuera à se livrer à toutes les hypothèses. Malraux persiste à penser que « aucune surprise, aucune succession d'événements ni de hasards ne voile tout à fait l'aile du suicide qui s'étend sur sa dernière nuit ». C'est là l'hypothèse qui me semble la plus vraisemblable.

Mais les mesures sociales mises en avant par Saint-Just ? Les fameux décrets de ventôse, portaient-ils vraiment atteinte à la propriété des riches ? Constituaient-ils l'amorce d'une profonde réforme agraire ?

Albert Ollivier en doute, encore qu'il écrive : « Reste à savoir si la pensée secrète de Saint-Just n'inclinait pas quand même vers cet égalitarisme social, cette « transformation de la propriété » que Jaurès et Mathiez ont recherchés avec beaucoup d'attention ».

L'auteur de « *Saint-Just et la force des choses* » admettra volontiers que l'on peut placer Saint-Just sous une autre lumière. Ne nous dit-il pas lui-même dans son Avant-Propos :

« Comme chacun sait, le sens et la valeur du témoignage dépendent non seulement des faits et des documents auxquels il se réfère, de la rigueur apportée à leur emploi, mais aussi de l'optique adoptée ».

Le *choix* du Saint-Just que j'ai fait n'est pas remis en question par la phrase — célèbre elle aussi — rapportée par Courtois, celle où Saint-Just se serait écrié devant quelques amis : « Vous n'y entendez rien, le plus grand homme de l'antiquité était Auguste. C'est lui qu'il faut prendre pour modèle ». C'est un étai bien fragile pour conclure que Saint-Just — ce que se garde de faire Albert Ollivier, mais ce que feront d'autres à propos de son livre — s'il eût vécu, eut été un précurseur du fascisme ! D'abord, parce que Courtois est un suspect. Ensuite, parce que ses *Notes* ont été brûlées pendant la Commune. Enfin et surtout, parce que c'est le même Courtois, qui « omit » de publier certains papiers trouvés dans les affaires de Saint-Just, qui le condamnait en ces termes :

« Où se serait donc arrêté cet homme dans son socialisme. Son crime est manifeste ».

Le crime de Saint-Just est là ! Et le drame, son silence, c'est que lui et ses amis ne veulent pas provoquer la guerre civile. Car ils sentent qu'ils ne sont pas suivis. Ils font figure de précurseurs. « La force des choses nous conduit peut-être à des résultats auxquels nous n'avons pas pensé », vient-il d'écrire quelques semaines avant Thermidor.

Et Saint-Just se fige dans son attitude. « Je défie qu'on m'arrache cette vie indépendante que je me suis donnée dans les siècles et dans les cieux ». La tête haute, pleine de dédain, comme il montait les marches à la tribune de la Convention, il gravit, impassible, les marches de l'échafaud.

Telle fut, pour M. Thiers, « cette heureuse catastrophe qui termina la marche ascendante de la Révolution, pour commencer sa marche rétrograde ».

STÉPHANE CORDIER.

BERNARD BUFFET

TOILES D'ARAIGNÉES ET MANDRAGORES

Il y a environ six ans, parurent les œuvres d'un tout jeune peintre de talent qui donnèrent une vive sensation, et par cela connurent rapidement le succès. La critique salua l'avènement de Bernard Buffet, et le public suivit en se répartissant par catégories d'impulsions, de l'engouement total à l'inquiétude instinctive, celle-ci provoquée par une vision déprimante de l'espèce humaine. Mais les plus hésitants, les plus révoltés, étaient malgré eux saisis par un vertige du morbide remarquablement suscité.

Au long de son exercice, l'auteur juvénile a présenté l'image d'un monde dont le moins qu'on puisse dire est qu'il est propre à entretenir l'angoisse, d'autant mieux que rien n'est laissé au choix de l'interprétation, chaque chose y étant nettement définie. Il s'agit d'un domaine où, sur fond froid et griffé, se détachent avec une cruelle précision des êtres et des objets austèrement engendrés, qui rayonnent la désespérance. On y rencontre des représentations d'adolescents longs, effilés, pédonculés, rigides dans leur isolement, navrés de leur dénuement au milieu de l'univers stérilisé. Leur nudité grêle fait tout grelotter alentour. Ils exposent avec la violence de la simplicité, la misère du corporel et l'éloignement du spirituel. Ils ne manifestent pas. Passifs, résignés, poussés trop vite en hauteur sans métaphysique sur un sol stérile, ils sont immensément tristes, seulement. On les considère, non sans curiosité, comme les solutions caricaturales et rigoureuses des problèmes de Kafka, de Kirkegaard, des théories de l'absurde. On les devine perplexes sur l'absurdité de leur état, de leur environnement, de leur propre existence. Ils se ressemblent, tous rejetons d'une même série de cadavres en vie, et l'on pense qu'ils méritent l'attention de la psychologie plus encore que celle de la critique d'art. Un mal les habite. Par eux un mal sournois tente de nous étonner.

La galerie Drouin-David organisa de nombreuses expositions de Bernard Buffet. Certaines groupaient des tableaux de grandes dimensions. Des scènes de la Crucifixion étaient d'une classe supérieure. Une autre exposition montra les rencontres énigmatiques, sur canapé, de personnages nus, solennels et équivoques. La dernière réunion portait sur les « horreurs de la guerre ».

Voilà quelques années, je fus vivement intéressé par les dessins d'un *Bestiaire* de Buffet. Tous les animaux nobles ou familiers, tels le lion, le chien, le cheval, étaient rendus avec la maladresse et

l'ennui d'un écolier qui subit son pensum. En revanche, les bêtes fantastiques ou répugnantes avaient inspiré des expressions de beau dessinateur. Le fait est que notre auteur jusqu'ici ne peut assurer avec éclat son mérite que sur des accords spécialement moroses. Il exécuta aussi, et superbement, des natures mortes de *racines.* Une atmosphère maléfique est distillée par ces formes noires, déchets misérables, abandonnés, menaçants et comme tordus par la souffrance de l'arrachement. Il me parut que Buffet était dans ses œuvres le *peintre de la mandragore.*

Sa valeur d'artiste est certaine, je me garde de le négliger, et dès lors me laisse aller, pour l'amour de l'art, à vanter sans joie ce que je ne puis aimer. En cela je me rencontre assez avec un de mes amis qui me dit : « J'apprécie cette œuvre ; mais lui donner mon cœur, impossible ». A quoi le peintre pourrait répondre : « On ne vous le demande pas », en restant conforme à son style.

L'air saturnien des tableaux est tranché par les contours des motifs. Un trait habile, expurgé de sentiments, fournit les limites impeccables des formes. La plastique est à peine évoquée par des teintes pâles. Le dessin domine l'ouvrage, parvenant par sa force à faire oublier sur maintes toiles l'abandon de la peinture. Lorsque la couleur intervient, elle emprunte souvent l'allure du coloriage. La technique de Buffet aboutit aux effets d'une gravure dont la structure monolithe est obtenue avec une économie de moyens. Le tableau a le droit de revendiquer ici le titre de gravure sur toile. Les traits possèdent une puissance qui permet à l'ouvrage de supporter les plus gros développements ; cependant sa réduction au format du livre tournerait plutôt à son avantage.

On remarque les soins qui ramènent les objets à l'intégrale de l'épure. Le goût du schéma s'allie à la nostalgie du squelette pour roidir et affuter les choses en leur affectant un aspect cassant. Partout, la nature dépouillée laisse voir les crins noirs de sa trame. Les tiges des fleurs sont calcinées, les lames de couteaux filent en perspectives aiguës, les corps humains suggèrent l'ajustement des pièces anatomiques.

Le dessin, d'une science aisée, enserre d'un lien classique les éléments baroques du désarroi. Très abondante, la production de Buffet compte des toiles de dimensions énormes ; on s'étonne de tant de force employée à développer des images de neurasthénie.

Le parallèle avec l'humeur baudelairienne ne peut se soutenir. *Les fleurs du mal* sont gonflées de passions, de volupté, d'amour. L'œuvre de Buffet reste emprisonnée dans un appareil osseux ; aucun mouvement d'aspiration vers l'infini ne s'y manifeste ; ne s'en échappent que de minces filets de morbidesse glacée.

On a souvent rapproché les tableaux de Bernard Buffet des peintures du XIV^e^ siècle pour ce qu'elles représentent de rigueur dans le dessin et d'immobilité. Mais l'immobilité des anciens était une forme d'hiératisme et de mysticité, alors qu'une action systématique procure le vide spirituel et la rigidité sèche des personnages de l'artiste contemporain.

Les horreurs de la guerre se partagent sur trois immenses tableaux allégoriques. La composition y joue un rôle prépondérant en multipliant les éléments verticaux dans la scène des pendus

(corps et troncs d'arbres). Ailleurs se superposent les stratifications horizontales : plaine des morts, lignes des champs et collines, déesse aérienne de la guerre. Le troisième volet dédié aux fusillés, ménage un énorme plan de muraille, levé en éloquente solitude, qui décharge une atmosphère dramatique semblable à celles que savait exprimer Edgar Poë. Cependant, quelque chose m'irrite, qui m'empêche d'apprécier complètement l'importante entreprise. Ce refus tient à la qualité des personnages figurés. L'auteur contrecarre son intention épique en livrant au supplice une race de vilains et vicieux petits bourgeois. La tragédie cherchée est neutralisée par une collection d'êtres stupides et bedonnants balancés aux branchages, et l'on est, devant ce choix, au regret de ne pas tant maudire la Dame des Carnages. Nous n'exigeons pas des victimes ravissantes respirant toutes les vertus, mais une sélection plus ouverte des types humains eut été souhaitable pour un meilleur attachement à l'allégorie. Quant à la déesse au glaive, elle se déploie telle une méchante boutiquière, maritorne hommasse à la grimace stéréotypée qui survole le charnier, objet de son petit commerce.

Les tableaux de Bernard Buffet étendirent vivement leur influence sur de nombreux jeunes artistes. La vision que l'on y prenait pouvait être admise comme l'expressoin d'une révolte. Mais il y a loin de cette peinture aux sursauts des belles revendications. Je serais surpris que de pareils effets puissent longtemps entretenir une pensée de création collective. Tout y est trop cassant, cassé, résigné, déprimé, écœuré, écœurant. Des procédés d'exécution qui doivent s'effacer dans l'œuvre parachevée, ont ici trop souvent la vedette. Aussi, le style laisse-t-il voir un système. L'auteur va-t-il rester fixé, prisonnier satisfait, dans la toile d'araignée de sa fabrication ? Il nous a révélé trop de possibilités pour qu'il ne se révolte contre l'usage d'un procédé et ne dégage son talent en vue d'un prochain épanouissement.

Ses tableaux ont tranché dans le vif de l'époque esthétique. Le succès qu'il doit aussi à des effets particuliers de morbidesse contribua à balancer la vogue de ce que l'on nomme « l'abstrait » et d'amoindrir le pouvoir de quelques tabous. Le peintre de la mandragore ramène dans ses toiles une humanité épuisée, imbibée de complexes, mais l'humanité quand même. Qu'il soit donc le bienvenu. Un récent référendum l'inscrit en tête des peintres de vingt à cinquante ans. Curieuse solution d'un curieux moment de l'art. Bernard Buffet saura-t-il se renouveler et réaliser ses promesses dans une œuvre de plénitude ?

MARCEL ZAHAR.

LA POESIE

POESIE NOIRE, POESIE BLANCHE, par René Daumal (*Gallimard*).

Attention ! On ne peut pas dire n'importe quoi sur René Daumal, par exemple, et c'est banal, qu'il est grand poète, un des plus importants de ce demi-siècle, lui tirant un coup de chapeau, même métaphysique, pour s'en débarrasser, pour avouer en somme que sa poésie est incomestible.

Attention ! On ne peut pas non plus, et c'est facile, grâce aux définitions précises qu'il a eu soin de formuler, dresser un code de la Poésie noire et de la Poésie blanche, l'appliquer à ses poèmes, voir en quoi il suit ses propres règles ou les méconnaît — élève Daumal, ici, vous bronchez, vous me calculerez le rayon du cercle dont la circonférence est partout et le centre nulle part, et pas de tétrachlorure de carbone !

Attention ! La poésie de René Daumal ce ne sont pas des poèmes, il le dit lui-même, mais des coups de soupape — jets de flammes, bourrasques de neige, ou bien paquets de bouse, quartiers de charogne — ce sont des expériences de désintégration à la fois de la matière et de l'esprit, non pour le plaisir de détruire, qui ne mène qu'au trop dérisoire néant, mais pour atteindre une vérité qui est de ce monde, ici et nulle part ailleurs, en même temps que partout ailleurs.

Les portes du rêve, de la mort ou de l'absolu, il faut avoir dix-sept ans pour vouloir les forcer. Daumal est cet entomologiste qui s'applique à lui-même le traitement qu'on inflige aux insectes. Mais est-ce que les papillons réels ne sont pas aussi intéressants que ceux de la mort ? Daumal a toujours dix-sept ans. Il n'a pas eu le temps de faire des poèmes, il n'en était qu'à la période de recherche, de formation poétique dont les premiers stades sont ceux de la remise en question de tout et de la démolition de ce qui est reconnu comme fatras.

On peut entendre par poésie noire une poésie où l'on s'abandonne aux thèmes suivants, entre autres — ceux de la « ronde sauvage » — le non-sens de l'existence et l'absurdité de notre savoir, la nausée du quotidien et de la mécanique folle du temps qui nous emporte en nous faisant piétiner, « le chant de notre amour, le chant de notre mort » ou de l'anéantissement qui mettrait fin à cet enfer. (Quel magnifique poème ! esquissé dans « Contre-Ciel », « le premier et le plus pur poème »). Thèmes illustrés, avec quel éclat ! par Baudelaire. Daumal n'échappe pas à leur influence, mais les dépasse en ce sens que s'il les traite, c'est pour les dénoncer et les combattre. En ce sens encore, Daumal est poète satirique, un Régnier pata et métaphysique. Quelle humeur féroce, joyeuse et quelle bonne santé dans ce jeu de massacre ! Voir « La Grande Beuverie » ou le « Poème pour désosser les philosophes ».

« La guerre sainte » est d'un autre ton, d'une autre portée. Ce n'est plus aux conditions misérables d'existence qu'on en veut, mais au monde prétendu intérieur, plus exactement à toutes ces constructions que l'éducation, les conventions sociales, nos habitudes de fausse pensée occidentale ont élevées et qui renaissent toujours de leurs cendres. Après, viendront le règne et l'exercice de la poésie blanche, « qui ouvre la porte d'un seul monde, de celui du seul Soleil, sans prestiges, réel ».

Un poète est grand à la fois par son œuvre qui est délectation ou excitation, ou les deux, et par son exemple. Il y a des poètes qui ferment une porte (Valéry), d'autres qui tracent des voies nouvelles (Baudelaire, Apollinaire). Pour juger de l'importance de René Daumal, il faudrait prévoir l'influence que son œuvre aura sur les poètes actuels et futurs. Ses réussites dans la Poésie noire (Montrez le ! — Pourquoi m'y intéresser plus que Daumal lui-même ?) tenteront certainement de jeunes poètes qui se révèlent en imitant et pour qui est toujours prestigieux le titre de « poètes maudits ». Maudits ! Nous le savons ; nous n'aurons pas assez de toute une vie pour mériter l'honneur de faire que ce titre ne soit pas incontestable. La volonté de Poésie blanche — « lutte incessante contre l'orgueil, l'imagination et la paresse » — peut aussi susciter des vocations.

Attention ! Ici, avec pour seul programme « le réel, même pauvre », rigueur, intransigeance, sainteté, sont indispensables. Confus intellectuel, bavard ou ambitieux s'abstenir.

P. S. — Mais qu'est-ce que la Poésie blanche ? Je trahirais Daumal si j'essayais de l'expliquer ; c'est, en apparence, facile, il l'a fait lui-même. Je le trahirais, car si vous ne le trouvez pas vous-même, donc si vous ne la cherchez pas vous-même, si elle ne devient pas votre propre sang, c'est que Daumal n'a rien dit.

PIERRE MATHIAS.

POUR TOUS LES TEMPS, par JEAN CAYROL (*Editions du Seuil*).

Dans ce nouveau recueil, Jean Cayrol, semble-t-il, prend une conscience à la fois plus nette et plus profonde de sa poésie. Une phrase de la préface est à retenir, car elle cerne fort bien les intentions de *Pour tous les temps*. « Nous redemandons que la poésie ne soit plus une épreuve quotidienne et implacable, mais l'histoire sans fin récente de nos préférences et de nos lieux communs ». Faire de la poésie une *histoire* est une chose grave : c'est affronter le poème au temps. Or, le temps poétique se mue en éternité, une éternité trompeuse certes, qui est celle tantôt de l'instant tantôt de la durée, mais qui s'oppose au temps et à l'histoire par une sorte de coexistence sans lien ni date des êtres et des choses. Cayrol renverserait-il ces données qui paraissent constitutives de l'essence de la poésie ? La chose est-elle même possible ? Il vaut la peine d'y regarder de près.

A étudier le temps poétique de *Pour tous les temps*, on se rend compte que Cayrol n'échappe pas à la loi générale : le temps

devient une éternité... Sa seule originalité est d'estampiller d'un sceau éternel non plus un aspect du temps plus ou moins arbitrairement détaché des autres et vu sous l'angle qui détruit les êtres, comme le moment ou la durée, mais au contraire, l'ensemble de ces aspects en tant qu'ils construisent quelque chose qui demeure. Cayrol instaure une éternité historique. « La poésie, écrit-il encore dans la préface, ne sert pas comme une montre à dire l'heure : elle dit toutes les heures à la fois ». *Toutes les heures,* c'est-à-dire le passé, le présent, l'avenir emportés dans un unique élan.

De fait, la poésie de Cayrol possède un dynamisme que je qualifie d'extraordinaire parce que chaque poème n'est rien hors son rythme. Plus lent, moins lent ou précipité, ce rythme crée l'image, la porte, donne son juste poids à chaque mot, et signification au poème. La tendance à la litanie est nette. Cayrol en tire d'heureux effets.

Je cherche à te porter
plus lourde que la terre,
je cherche à te rêver
plus seule que le lierre.

Je cherche à te manger
plus douce que mon pain,
je cherche à te tisser
plus solide que lin.

Ici, le mouvement se fait à la fois lent et court. Ailleurs, surtout dans les natures-mortes, il se raccourcit encore, mais se précipite. Les mots essaient en vain de « *tenir le silence en haleine* » comme le souhaite Cayrol dans la deuxième partie de *Pour tous les temps, Pour le bon usage d'une poésie.* Le poème ainsi, bien loin de déshumaniser le réel, entretient une connivence étroite avec l'homme. Cette connivence va parfois jusqu'à des détails plus que familiers, et Cayrol verse dans une sorte d'animisme de marchands de primeurs. Mais certaines natures mortes retrouvent le silence de la vraie poésie : les fruits ou les légumes deviennent des symboles qui emportent leur objectivité matérielle dans un mouvement sans fin.

Les cerises mortes
les connaissez-vous,
les cerises fortes
qu'aucun bec ne troue ?

La guerre est aux portes;
Les cueillerez-vous,
les baies de l'aorte ?

Le rythme court se fait complice d'un certain manque de virilité, d'une complaisance furtive mais réelle pour la blessure dont souffre le monde. Que le rythme s'allonge, et Cayrol retrouve le fier, le splendide dynamisme, dynamisme mouvant ai-je envie d'écrire, qui faisait le prix de ses premiers vers. L'intégration est parfaite : langage et pensée ne se distinguent plus du mouvement.

Rien ne m'est étranger hors l'étrange projet
de vouloir me donner ce que j'ai refusé ;
j'ai laissé après moi toute une ville aisée
dont j'ai tué le froid avec mes orangers.

Ce mouvement ne se donne pas comme éternel. L'éternité n'est pas dans la poésie. Elle se révèle seulement à travers le poème, à travers ce qu'il est matériellement : une succession de démarches qui constituent une *histoire.*

Il est naturel que Jean Cayrol cherche à justifier sur le plan poétique le caractère « historique » de ses poèmes. Il l'a fait dans *Pour le bon usage d'une poésie.* Le poète donne à ce qu'il écrit valeur de *sacrements.* Il initie le lecteur à une véritable pratique sacramentelle. Les « définitions », comme il se doit, sont plus nombreuses que les règles d'usage proprement dites. Elles constituent une sorte de phénoménologie qui a l'ambition de pénétrer la nature et le but concret de la poésie : « *Un poème sur la table comme une tranche de pain pour celui qui rentre à l'improviste, dans la nuit. On n'est jamais coupable dans un poème* ». Parfois la donnée de fait devient conseil : « *Ne jamais renoncer dans un poème. Il faut y aller avec tout son poids d'ombre, avec ses secrets, avec cette nostalgie qui ne s'éveille que dans les instants où l'on ne pense qu'à des étés mal venus, à ce brusque baiser qui aurait pu durer plus longtemps, à des maisons aux peintures trop fraîches* ».

MARIE-JOSÈPHE RUSTAN.

L'HYPOCRITE SACRE, OU LES METAMORPHOSES AMOUREUSES DE JUPITER, par GABRIEL AUDISIO. Gravures sur bois de MARIANNE CLOUZOT.

Un jeu ? De moraliste alors, autant que de poète. En cette suite d'apologues (Benserade invitera Méléagre ou Rufin à les écouter...) Audisio, fabuliste peu naïf mais amoureux de la Fable, s'il ne tire aucune leçon, car on n'en tire jamais d'expériences amoureuses, fussent-elles multipliées par l'expérience divine, propose du moins quelques exemples parfaits de cette hypocrisie indispensable à un amant qui se veut acceptable. Jupiter aime sous le masque parce qu'il y est obligé. Sa majesté ennuierait vite, mais il est suffisamment dieu pour savoir « qu'il faut aux femmes, offrir de soi-même la figure dont elles ont le plus envie » et prendre ainsi » l'apparence de leur songe ». Bien entendu, la conclusion, d'autant plus inévitable que ce Jupin-là est assez audisien, sera : *Un homme, enfin !* Nous nous en doutions.

On sourit donc, tout le long de cette leçon d'amour dans un enclos fabuleux. Cependant, Marianne Clouzot nous en donne d'assez belles images, dont les traits blancs, foudre ou surprise, raient je ne sais quelles ténèbres stellaires, pour nous avertir que tout n'est pas sourire dans de tels propos, et que l'immense désir d'un Dieu que tourmentait sa créature n'est pas seulement prétexte à apologue. Aigle ou pluie d'or, taureau ou cygne, quelle que soit sa figure tout désir tend vers sa propre transfiguration.

Car il n'est pas un amour qui ne laisse une étoile au ciel.

J. T.

CROIRE A LA VIE, par JEAN BOUHIER (*Les Amis de Rochefort*).

Comme il est souvent de règle en pareil cas, Jean Bouhier demeure aux yeux du plus grand nombre, le fondateur et l'animateur du groupe de Rochefort, alors que son œuvre personnelle aussi abondante que solide mérite tout autant d'attachement que les qualités qu'il déploie au service de la poésie.

Croire à la Vie, son dernier recueil, nous rappelle d'une voix ferme l'existence du poète. A des textes récents et encore inédits, Jean Bouhier a joint dans ce livre quelques-unes de ses œuvres antérieures, telle que *Dompter le Fleuve, Calvaire, Pour l'Amour de Colette,* parues en plaquettes séparées depuis 1941. Un tour d'horizon assez vaste de son œuvre, par conséquent.

Comment la caractériser, sinon par un rappel du but que voulut poursuivre le groupe de Rochefort dès ses origines, à savoir l'adaptation à l'échelle humaine de l'expérience surréaliste. Or, l'omniprésence de l'homme éclate chez Jean Bouhier. Une constante métamorphose s'y opère de la matière inerte ou vivante, mais inconsciente à l'homme, du non pensant au pensant. Un caillou ne vaut que dans la mesure où un regard, une main, l'ont mis à la mesure d'un battement de cœur.

Il n'y a plus de mer, il n'y a plus de terre
Et le monde est caché dans le creux de la main.

Qu'on n'imagine pas cependant que Jean Bouhier s'abandonne facilement aux mystérieuses tractations de la poésie. L'envers des choses comme les pouvoirs exorbitants que le poème prétend y exercer, Bouhier ne les admet que conformes à ce qu'il lui paraît être le bien le plus sacré de l'être humain : sa raison.

Mais plus encore que l'homme, l'élément moteur de la poésie de Jean Bouhier réside dans l'espoir que cet homme met dans son destin.

Peu de poètes ont eu, comme lui, le culte du bonheur, peu surtout l'ont eu avec autant de lucidité, d'une manière disons aussi peu bêlante. Il ne s'agit pas, à ses yeux, d'une sorte de grâce divine, d'une prédestination. Tout homme est fait pour le bonheur mais encore faut-il qu'il sache le gagner. Dans ce combat, le poète a un rôle de premier plan à jouer en donnant conscience d'un équilibre universel et en aidant à sa recherche. Parmi les moyens dont il dispose, la fraternité et l'amour ne sont pas les moins importants, les moins efficaces.

Et je vois tout par ma fenêtre
Tout le bonheur et tout l'amour
Avec vos ombres dans mes yeux
Et nos cœurs qui battent pour deux.

Il n'est guère de poèmes de Jean Bouhier qui ne s'éclairent ainsi de couleurs chaudes, qui ne dégagent un air vivifiant, pas un qui ne porte dans la transparence de ses mots simples, dans l'harmonieuse souplesse de sa prosodie, dans la limpidité de ses images, la promesse d'une joie pure, d'une vie heureuse.

PAUL CHAULOT.

LES FETES SOLAIRES, par Robert Sabatier (*Albin Michel*).

Avec *Les Fêtes Solaires,* Robert Sabatier, le jeune romancier d'*Alain et le Nègre* et du *Marchand de Sable,* fait son entrée officielle dans la poésie. Officielle, en effet, car si sa voix jusqu'à présent n'a guère dépassé la limite des cénacles, son activité en la matière ne date pas d'aujourd'hui.

Du reste, son recueil en témoigne qui comporte un certain nombre de morceaux assez anciens et déjà parus en tirages limités.

L'esprit généreux, tourné vers l'humain, Robert Sabatier se situe dans la ligne des poètes de la génération post-surréaliste et ce n'est pas lui en tenir grief, ni amoindrir sa personnalité que d'évoquer, à son propos, René-Guy Cadou. Sensible à l'extrême, on l'a vu dans ses romans, Robert Sabatier aime à se pencher sur le destin des êtres faibles ou brimés comme sur celui des plantes ou des animaux, mais loin d'en tirer des accents amers ou révoltés, il croit pouvoir sauver chacun de la précarité de son état en le transfigurant, en découvrant dans un détail physique ou une manière d'être, un élément de transcendance qui en fera une créature mythique, donc glorieuse et éternelle. Un oiseau devient l'oiseau de feu, un cerf, la divinité de la forêt en flammes, des galériens, le symbole d'une implacable errance. Quelques-uns de ses poèmes ont parfois l'allure de véritables fables.

Que le cerf brâme et la forêt s'élance
Tout un torrent de biches fend le jour
Les vieux corbeaux vont combattre les anges
La terre avale une salive ardente
Et boit le fleuve et la mer à son tour.

Le doit-il à son tempérament de romancier, donc de conteur ? On le devine plus à l'aise sur cette corde que dans le développement d'un thème purement lyrique. Ainsi, ses longs poèmes de la fin manquent, malgré leur résonance, de cette pureté, de ce climat de légende qui assurent aux autres leur charme et leur personnalité.

Parfois aussi une forme un peu trop rigide, une prosodie trop rigoureuse sème de quelques artifices cette poésie qu'il serait injuste néanmoins de ne pas classer parmi les plus attachantes de la jeune génération.

P. C.

VOYAGES

AU ROYAUME DES INCAS, par Siegfried Huber (*Plon, éd.*).
L'AVENTURE INCA, par Bertrand Flornoy (*Amiot-Dumont, éd.*).
LA VIE QUOTIDIENNE AU TEMPS DES DERNIERS INCAS, par Louis Baudin (*Hachette, éd.*).
TERRES ET PEUPLES INCAS, par Jean Raspail (*R. Julliard*).

Nul aujourd'hui n'a le droit d'ignorer l'histoire d'un continent qui est un des centres d'équilibre du monde et dont les possibilités dans l'avenir apparaissent illimitées. Nous n'avons que trop tendance à considérer l'Amérique à partir de sa découverte, et à nous faire une opinion trop vague des Indiens qui la peuplaient. C'est comme si nous commencions l'histoire de la Gaule à sa conquête par César, et que nous négligions toute connaissance ou presque des Gaulois. Or, les civilisations précolombiennes étaient parvenues avant les conquistadors espagnols, à un stade très évolué, auprès duquel les Gaulois font figure de barbares.

A vrai dire même, nous sommes mieux renseignés sur les Incas ou les Aztèques que sur les Ligures, habitants primitifs de notre sol, mais ce savoir était resté naguère l'apanage des savants et des historiens américanistes, et le grand public lettré devait se contenter de peu, glanant comme il le pouvait des renseignements dans des ouvrages spécialisés ou passés inaperçus.

Ces dernières années, certains récits de voyages ou d'explorations nous ont donné le goût de connaître autrement les peuples de l'Amérique Centrale, spécialement du Pérou. Ici même, dans le numéro 327 des *Cahiers du Sud,* nous nous sommes efforcés de donner au public français, et pour la première fois, un panorama d'ensemble de la poésie inca. C'est dire que nous ne saurions trop recommander la lecture d'un des ouvrages qui, à quelques semaines d'intervalle, viennent combler une lacune de notre édition.

Le livre des éditions Plon, dans la série inaugurée par l'ouvrage de Céram sur l'archéologie, a la présentation et l'ambiance de cette collection, dont le succès est significatif de la curiosité en tous sens des lecteurs d'aujourd'hui, pourvu que l'histoire, la géographie ou la science, sortant de la spécialisation, lui soient offertes d'une manière attractive. Le livre d'Amiot-Dumont ouvre au contraire une collection nouvelle, « L'Aventure du Passé », consacrée aux anciennes civilisations et qui veut faire revivre « les lieux de poussière et de silence ». Souhaitons-lui la même qualité, pour les volumes à venir, que celle de « L'Aventure Inca ». Quant au livre des éditions Hachette, il fait partie de la collection « La Vie Quotidienne », qui a depuis longtemps fait ses preuves, mais qui aborde pour la première fois une atmosphère historique en dehors de l'Occident.

« Au Royaume des Incas », de Siegfried Huber, souffre sans doute d'être une traduction, mais il reste de l'original un texte alerte et facile, quelquefois coloré, qui suit la chronologie, depuis

les premiers indiens Chulpas et Pulcaras, les origines légendaires, jusqu'à la décadence de l'Empire, et à sa conquête par les Espagnols, qui devait se terminer par une mutuelle extermination entre conquistadors. Le livre de Bertrand Flornoy est bien écrit, chacun de ses chapitres est intelligemment présenté. Il préfère, quant à lui, nous mettre tout de suite en contact avec l'extraordinaire « aventure » de ces trois hommes, François Pizarre, Diego de Almagro et le Père Fernand de Luque qui, à Panama, alléchés par des récits d'indigènes sur le pays où l'on buvait et mangeait dans des vases d'or, partirent à la conquête du fabuleux empire. Ce n'est qu'après avoir raconté la mort d'Atahualpa que Bertrand Flornoy remonte dans le passé pour faire revivre toute l'histoire des Incas. Il apporte à sa narration une sorte d'enthousiasme, qui n'est pas un des moindres charmes de son livre. Les deux ouvrages de S. Huber et de B. Flornoy sont agréablement illustrés. Mais si celui de Louis Baudin ne l'est pas, il est pourtant indispensable pour mieux pénétrer dans la vie quotidienne d'un peuple grand et étrange, qui constitua un empire immense que cent cavaliers suffirent à faire écrouler. Rien ne nous échappe, depuis les plantes et les animaux jusqu'à la religion et à la littérature. Deux classes profondément différenciées, l'élite et la masse dont la planification était absolue. Un fonctionnarisme méticuleux et envahissant, intraitable au point qu'il faisait payer aux contribuables misérables un tribut de poux dénombrés pour sauvegarder le principe de l'assujetissement à l'impôt ! Une sorte de personnalité collective du peuple dont l'Inca et son conseil constituaient, à eux seuls, le cerveau — et une somnolence générale de l'âme péruvienne qui fut une proie pour ses rapaces conquérants.

C'est du plateau de Cuzco, berceau de l'ancien empire inca, que Jean Raspail, fondateur de l'équipe Marquette (qui naguère traversa l'Amérique de la Terre de Feu à l'Alaska), rapporte un livre qui se lit de la première à la dernière page avec le plus vif intérêt. L'exploration à laquelle nous sommes conviés a quelque chose de très personnel : elle mêle la découverte dans l'espace à celle du passé. A mesure que Jean Raspail avance sur les hauteurs du Pérou, il nous retrace, de site archéologique en site archéologique qu'il voit, dont il touche les énormes blocs de pierre, dont il gravit les vertigineux escaliers, l'histoire mouvementée, parfois mystérieuse, des derniers souverains Incas aux prises avec la cupidité et la traîtrise des Conquistadors. Cette recherche du temps s'accompagne de la curiosité et de l'observation du présent et, dans toute la seconde partie de son livre, J. Raspail décrit les indiens d'aujourd'hui, leur existence en circuit fermé, dans un complet isolement, à 4.000 mètres d'altitude, sous un climat chaud le jour et glacial la nuit, au milieu de paysages démesurés où ne pousse que de l'herbe. Les pages rapportées du « monde perdu des Urus », derniers représentants d'une race presque éteinte, qui vivent sur les rives désolées du lac Titicaca d'une vie dont les conditions n'ont pas varié depuis des siècles et des siècles, terminent un ouvrage qui est un « pèlerinage aux sources » d'un pays attachant.

PIERRE GUERRE.

AIX-EN-PROVENCE, par J.-G. Martial et M.-F. Braive (*Collection « Sites de France », La Nef de Paris, éd.*).

Il y a peu, en Europe, de villes du passé qui aient conservé à ce point sa présence. Que citerait-on aujourd'hui, alors que Nuremberg et Bamberg ont souffert des bombardements ? Bruges, Sienne, Tolède, Venise... Mais le charme d'Aix, celui de ses pierres brunes et de ses fontaines, celui de son recueillement et de son ciel, est peut-être plus attachant que n'importe quel autre. Les reproductions de ce petit livre élégant nous le restituent par fragments, mêlant les belles façades classiques aux paysages cézanniens, les tapisseries de Bérain aux décors de Cassandre pour le Festival, les vieux toits de tuiles aux perspectives et aux sculptures. « Une grandeur, une pompe qui n'ont plus leur nécessité, beaucoup de majesté autour de beaucoup de solitude, et un grand silence afin de mieux entendre les voix du passé... » a écrit Edmond Jaloux. MM. Martial et Braive nous expliquent les raisons du caractère de la ville en étudiant son histoire médiévale et son apogée au temps du Parlement de Provence ; mais ils montrent aussi la pérennité de la tradition aixoise, son rayonnement culturel qui en fait un des lieux de l'esprit, qu'il s'agisse de ses facultés, de sa bibliothèque et de ses musées, ou de ses manifestations musicales annuelles. On aime retrouver, dans chaque image de ce livre, la noblesse même des édifices et des rues de la ville méridionale, mais comme nimbée de sa lumière de gloire.

P. G.

(*Un volume, 166 pages, 128 héliogravures, deux hors-texte en couleurs, prix : 1.890 francs*).

ESPAGNE, par Martin Hurlimann (*Coll. Atlantis, Editions Braun*).

L'Espagne fut, au XVII^e siècle, prétexte et inspiration d'œuvres littéraires, elle est, aujourd'hui, prétexte et réalité de voyages pour les Français, qui y découvrent des paysages d'une noblesse et d'une grandeur exemplaires et des villes pittoresques qui reflètent intensément encore le passé. La succession des photographies de Martin Hurlimann correspond à un véritable voyage circulaire en Espagne, partant des Pyrénées, traversant l'Aragon, la Navarre, suivant la route de Saint Jacques de Compostelle, le Léon, la Castille, l'Andalousie, pour rejoindre la frontière française par la Catalogne. S'il y a des photographes contemporains qui recherchent avant tout les effets de leur art, multiplient les menus détails, abusent des angles de prises de vues et de leur surprise pour l'œil, Hurlimann, lui, demeure un classique. Ses images sont la sobriété même. Rien ne vient distraire des jeux plastiques de la matière et de la lumière. Cette technique rend de façon heureuse les nuances d'un pays où justement la matière simple et la lumière violente sont les composantes habituelles du paysage. Une fois de plus, là où l'on pourrait penser ne trouver que documents ou souvenirs, nous sommes saisis par quelque chose de beaucoup plus vaste : le livre refermé, c'est l'âme profonde de l'Espagne qui vit dans des images dont apparaît alors la qualité du choix.

P. G.

(*Un volume relié toile, 237 planches en noir, 8 hors-texte en couleurs, prix : 3.000 francs*).

LE CHEMIN DES ESPAGNES, par Henri Engelmann (*Les Presses d'Ile-de-France, éd.*).

Sympathique ouvrage. Un prêtre voyage en Espagne, à la rencontre du clocher de Saint-Jacques de Compostelle ou des remparts d'Avila. Mais n'allez pas croire qu'il se perde dans son bréviaire : on l'imagine au contraire volontiers, à pied ou à bicyclette, mêlé aux gens des villages, trinquant à l'auberge ou, la soutane relevée, aidant au passage à engranger le blé. Ce livre respire la plus grande santé et une compréhension humaine et noble des choses de l'Espagne. Conseils à de jeunes chrétiens passant les Pyrénées, que l'on pourrait étendre à tous les voyageurs. Car si c'est en pèlerin, c'est aussi en amoureux — mais oui — de l'Espagne qu'Engelmann a parcouru le « chemin Français » qui depuis le Moyen Age mène à la Ville de l'Apôtre, ou la route jaune qui conduit au cloître de Sainte-Thérèse. Foin de l'Andalousie et de ses mols plaisirs. L'auteur nous avise tout de suite de sa partialité. Pour lui, l'Espagne, ce sont les rudes, les géologiques Castilles, dans leur grandeur et leur poussière, dans leur pauvreté et leur isolement farouche. On lui sait gré, en si peu de pages et quelques belles photographies, de se montrer si pénétrant et de donner une idée aussi juste de ce « dernier pays d'Europe où l'on puisse encore se perdre ».

P. G.

LACS ITALIENS, introduction de O. Vergani (*Editions Charles Dessart, Bruxelles*).

Bien qu'ils aient été passablement galvaudés par les voyages organisés, les romans, bons ou mauvais, les voyages de noces et le cinéma, les lacs italiens demeurent une des régions favorisées du monde, pays heureux, tout de sérénité et de quiétude, paysage de paix où l'homme se trouve comme allégé. Orio Vergani rappelle dans son introduction que les lacs sont les endroits où les eaux turbulentes se reposent, entourées de montagnes et de collines et où elles donnent amplitude et douceur au ciel lui-même. Les photographies de ce bel album alternent les images de l'eau, depuis les brumes légères du matin jusqu'au calme infini du crépuscule, et celles des rives, pittoresques villages suspendus dans le temps, églises ou villas dont les cyprès et les jardins descendent jusqu'au lac. Lac Majeur immense, toujours lumineux, petit lac d'Orta, lac vert de Lugano, lac de Como fleuri, lac de Garde, bordé de citronniers... Chacune des heures que nous avons passées sur les lacs est ressuscitée par les images photographiques. Choisissons de toutes la plus belle peut-être : du jardin d'Alpino, la vue sur le lac bleu, dans cette matinée heureuse, pleine d'odeurs, où dans le silence chantait dans une prairie voisine une fille brune qui gardait des bestiaux...

P. G.

(*Un volume relié toile, 94 photographies, prix : 1.800 francs*).

OMBRIE, TERRE DE SAINT FRANÇOIS, photographies de Fulvio Roiter, texte de Pierre Jacquet (*Editions Clairefontaine*).

L'introduction de Pierre Jacquet, écrite dans un style savoureux en plus d'un endroit, situe le *poverello* d'Assise dans son temps et dans son exacte lumière. Elle rend attachante la tentative ambitieuse et difficile qui constitue l'ouvrage lui-même : illustrer par des photographies quelques *fioretti* de Saint François. La qualité des photographies est hors de pair : elles sont l'œuvre de Fulvio Roiter, dont nous avons salué comme une grande réussite le livre sur Venise, paru chez le même éditeur. Mais ici l'entreprise est plus ardue. Deux solutions en effet pour illustrer les anecdotes de la vie du saint. Ou bien une illustration en quelque sorte en surface, donnant les images des mots sans aller au fond de la pensée. Ou bien une illustration en profondeur, dont les images sont des équivalences spirituelles, qui cherchent à prolonger ou à amplifier les résonances spirituelles du texte. Pierre Jacquet choisit le deuxième parti, et il a raison. Les images qu'il offre sont évidemment subjectives, mais souvent saisissantes. Par exemple, le prêche de Saint François aux oiseaux est commenté par des photographies d'enfants. Ses paroles sur la joie parfaite, après diverses images glaciales, se terminent sur un parterre d'humbles marguerites, qui ont je ne sais quoi de franciscain. En face de la rencontre avec le lépreux, un olivier au tronc évidé, devant une éclatante lumière. L'illustration du « Cantique des créatures » qui termine l'ouvrage, était plus facile, le texte appelant des images simples de terre, d'eau, de nuit ou de vent. La dernière, deux mulets chargés dans un paysage de neige, est belle comme une miniature persane.

PIERRE GUERRE.

(*Un volume cartonné, 110 pages, 60 photographies, prix : 1.980 francs*).

ILES GRECQUES, par Claude Dervenn (*Horizons de France*).

Cet ouvrage, premier volume de la collection « Visages du Monde » consacré aux Iles Grecques, est une réussite : il n'est que de l'ouvrir pour le constater. Chacune des photographies est d'une haute qualité plastique : les jeux de la lumière et de l'ombre sur les murs blancs, les caps qui s'avancent dans la mer sombre, les ruelles pavées de cailloux, les cyprès et les rochers arides sont le sujet d'images pleines de soleil, et comme odorantes de thym et d'air salin. Claude Dervenn a écrit un texte qui n'est ni manuel d'histoire, ni manuel d'archéologie, et ni non plus, ainsi que son liminaire le souligne, un de ces guides bleus chargés de renseignements divers.

Mais son texte est bien mieux que tout cela, bien plus vivant, bien plus agréable et bien plus exaltant. C'est la voix, légère et

compétente, d'un compagnon qui entraîne son lecteur sur les sentiers et dans les rues, un compagnon qui aime ces îles, qui les connaît, mais qui les découvre encore avec lui, plein de la même ferveur que le jour où il les vit pour la première fois. On aime, et l'on préfère à tous autres, ces livres qui donnent envie de partir, et comme, avec le besoin de connaître, l'image enthousiaste d'un pays. Depuis les escales de la mer Ionienne, nous faisons avec Claude Dervenn et les photographies de son livre, le périple de la mer, du soleil et de la chaux des villages : Corfou la voluptueuse, Ithaque la bien-aimée et son « port profond » où les Phéaciens ramenèrent Ulysse endormi, Céphalonie, Zante aux plantes odorantes, Tinos, l'île sainte, Mykonos la blanche, Délos et ses colonnes éparses au pied du Cynthe, Paros la marmoréenne, Naxos la fertile, et sa pure montagne, Siphnos, qui dort dans ses rochers et Santorin au bord de son cratère envahi par la mer... Le livre refermé, laissons le rêve longuement se poursuivre en nous, né de ces mots et de ces images.

PIERRE GUERRE.

(*Un volume cartonné, 168 pages, 100 photographies, prix 1.350 francs*).

JAPON IMMORTEL, texte de VADIME ELISSEEFF (*Collection « Mondes et Visages », Del Duca, éd.*).

Une civilisation agricole et moyennageuse dont le fond, dont les principes essentiels sont aussi intacts et aussi vrais en pleine ère industrielle actuelle. Tel est le Japon, paradoxal peut-être, mais immortel. Sans doute le peuple japonais avait-il certaines dispositions à maintenir une semblable civilisation : l'amour de la nature, sa vénération dans la lumière, le vent, la pluie, la mer, les plantes, les animaux, la faculté de concentration, d'application, la foi profonde qui anime ses gestes, la force de la tradition. Tous ces traits sont mis en valeur par Vadime Elisseeff dans le texte qui accompagne efficacement des photographies mises en page avec le souci de la diversité, un peu de l'élégance japonaise même. On trouve dans cet ouvrage, dont les images sont l'illustration du film « Kami-Shibai » réalisé par Gilles Boisrobert, non seulement l'animation et le pittoresque du pays nippon, mais encore sa densité, cette espèce de gravité extraordinaire, dans les paysages, dans les spectacles, dans les visages, qui est sûrement le signe immortel du Japon.

P. G.

(*Un volume cartonné, 80 photographies, 8 hors-texte en couleurs, prix : 800 francs*).

NOUVELLES ÉTUDES NERVALIENNES

Soucieux de suivre les progrès de la critique nervalienne, notre revue, qui avait publié déjà en 1948 Sur Nerval *(N° 292) ensemble important de textes relatifs au poète, se propose de poursuivre sa tâche en donnant le dernier état de ces recherches à l'occasion du centenaire de sa mort.*

Le « fronton » que voici se situe dans la même perspective : il prétend moins à la nouveauté qu'à l'approfondissement. Si l'on y retrouve certains noms qui figuraient au sommaire du N° 292, nous voyons apparaître d'autres chercheurs qui se préoccupent moins d'érudition que de la psychologie de la création nervalienne. C'est sous cet angle que nous admettons tous les travaux d'approche, même relevant de disciplines telles que l'astrologie, persuadés que Nerval lui-même y retrouverait son bien.

Nous ne croyons pas aussi en publiant des papiers inédits du Prince des Sots, *donner l'équivalent d'*Aurélia, *mais nous désirons montrer que, jusqu'en ses feuilletons, apparaissent dans une forme soudain plus pure les thèmes internes du poète et s'affirme, selon Raymond Jean, « la continuité souterraine de son inspiration ».*

GEORGES POULET

NERVAL ET LE CERCLE ONIRIQUE

I

« La treizième revient... C'est encor la première ». — Lorsqu'il écrit en marge de ce vers: *La treizième heure, pivotale* [1], Nerval songe, comme on l'a dit [2], au cadran de la pendule tourangelle qu'il possédait, où une Diane en bas-relief, éternellement accoudée, présidait à la ronde des heures qui s'achevant au chiffre douze, recommence au chiffre un ou treize, nombres équivalents. Sur le cadran, où « s'étalent sur un fond niellé les chiffres émaillés des heures » [3], deux par deux et douze par douze, toutes les heures coïncident, en sorte que l'identité des moments du temps n'apparaît pas seulement à la circonférence du cadran dans l'identité de l'un et du treize, mais aussi au pivot, où un et treize, et toutes les heures se confondent en une même figure et en un seul moment; comme dans le Commentaire d'Euclide par Proclus, où tous les points de la circonférence se retrouvent au centre du cercle, qui est leur principe et leur fin. Ainsi le treize se réduit à l'un, qu'il recommence, et la diversité périphérique de la durée à un moment où s'unissent tous les temps, et qui est pourtant lui-même éternel et hors du temps.

Heure du jour, heure de la nuit, heure qui conjoint les variations de la lumière et de la nuit:

> ... belle comme le jour aux feux de la rampe qui l'éclairait d'en bas, pâle comme la nuit, quand la rampe baissée la laissait éclairée d'en haut sous les rayons du lustre et la montrait plus naturelle, brillant dans l'ombre de sa *seule* beauté, comme *les Heures divines* qui se découpent avec une étoile au front, sur les fonds bruns des fresques d'Herculanum [4].

(1) *Œuvres*, éd. A. Béguin et J. Richer, Pléiade, p. 1121.
(2) Jean Onimus, *Artémis ou le Ballet des Heures*, Mercure de France, 1er mai 1955, pp. 73-76. Voir surtout ce qui y est dit sur la circularité du temps nervalien.
(3) *Œuvres*, Pléiade, p. 268.
(4) *Id.*, p. 261.

Réduite à elle-même, brillant dans l'ombre de sa seule beauté, seule reine et seul moment, l'heure pivotale se découpe sur le fond indéterminé de toutes les autres. Elle les résume toutes. Elle est à la fois l'une ou l'autre de toutes les heures particulières qui scintillent dans la nuit ou le jour, et l'heure centrale, unique, en présence de laquelle toutes les autres s'estompent et se reculent à la périphérie.

Devant cette image qui est celle du cortège des Heures dans les fresques d'Herculanum, comment ne pas songer simultanément au titre alternatif que donnait Nerval au sonnet d'*Artémis : le Ballet des Heures,* et à cet autre ballet des Heures qui constituait l'un des plus heureux épisodes du long drame que Nerval écrivit en collaboration avec Méry, sous le titre *L'Imagier de Harlem* ?

Sans doute, il n'est pas sûr que Nerval soit l'unique auteur du ballet des Heures de *L'Imagier de Harlem,* ni du poème qui, sur un air d'Adolphe Degroot, s'y trouvait chanté [5]. Mais qui ne sait que tout ce que Nerval touche, devient part de lui-même ? Et rien ne pouvait plus naturellement devenir part de lui-même que l'image de douze gracieuses figures représentant par leurs évolutions et par le chant qui les accompagne, le symbole d'une action qui recommence d'époque en époque et « dont tous les personnages, dit Gautier, semblent avoir existé de tout temps et se prolonger en ondulations toujours plus grandes vers l'océan des âges » [6]. Orbes renouvelés qui entourent un instant toujours le même, les heures forment par leurs mouvements concentriques un ensemble sans cesse varié, sans cesse semblable, « figure animique collective » [7], ballet ou bouquet de fleurs successives, qui, comme les personnages des fresques d'Herculanum, vont de la nuit au jour et du jour à la nuit :

Les heures sont des fleurs l'une après l'autre écloses
Dans l'éternel hymen de la nuit et du jour [8].

Heures qui passent et qui tournent, cycle d'heures successives, mais d'où l'heure présente se détache pour prendre une unique importance :

Dans son rapide vol, embrassez la meilleure,
Toujours celle qui va sonner,
Entretenez-la bien au gré de votre envie
Comme le seul instant que votre âme rêva.
Comme si le bonheur de la plus longue vie
Etait dans l'heure qui s'en va.

(5) Cf Aristide Marie, *G. de Nerval,* Hachette, 1914, pp. 232-233 et G. Benoist, *G. de Nerval et J. Méry,* Revue d'His. litt., 1930, p. 192.
(6) *Portraits et souvenirs littéraires,* p. 53.
(7) *Œuvres,* Pléiade, p. 369.
(8) *L'Imagier de Harlem,* tab. 6, sc. 2.

Sans doute, très vite, le poème dégénère, prenant une signification épicurienne assez banale. Il faut profiter de l'instant avant qu'il n'ait fui. Mais il n'est peut-être pas vain de trouver dans les vers qui précèdent une ébauche du premier quatrain d'*Artémis*. *Comme le seul instant que notre âme rêva*, c'est déjà presque: *Et c'est toujours la seule, — ou c'est le seul moment*, tout comme: *O toi, la première ou dernière* est préfiguré par la strophe suivante du *Ballet*:

Vous trouverez toujours depuis l'heure première
Jusqu'à l'heure de nuit *qui parle douze fois*,
Les vignes *sur les monts, inondés de lumière*,
Les myrthes *à l'ombre des bois*.

Plantes alternatives de l'univers nervalien, les vignes et les myrthes composent de leurs rameaux inondés de lumière ou de leur verdure sombre une durée qui, douze fois répétée et s'étendant de l'heure première à l'heure sainte de l'abîme et de la nuit, se retrouve toute entière dans le moment dont l'on rêve et qui, chaque fois qu'il se renouvelle, est le seul moment.

Le ballet des heures, la danse circulaire du temps, a donc pour mission de faire naître au centre une heure éternelle, une heure unique, — unique et cependant « composée de toutes » (9).

Quelle est cette heure unique, et néanmoins éternelle et totale ? Maint texte de Nerval nous en donne l'indication. Voici les plus anciens qui se trouvent dans les lettres à Jenny Colon :

> Le beau roman que je ferais pour vous, si ma pensée était plus calme ! mais trop de choses s'offrent à moi *ensemble*, au *moment* où je vous écris... Il y a dans ma tête un orage de pensées, dont je suis ébloui et fatigué sans cesse, *il y a des années de rêves, de projets, d'angoisses qui voudraient se presser dans une phrase, dans un mot* (10).
>
> ... L'excès d'émotion *mêle* pour un *instant* tous les ressorts de ma vie... (11).

Dans une variante de cette dernière phrase Nerval avait écrit: l'excès d'émotion *contracte* tous les ressorts de la vie. — La signification est la même. L'instant rêvé ou vécu n'est complet que s'il s'ouvre à la richesse qui le presse, que si, dans le point central qui le constitue, viennent se fondre toutes ensemble, comme un orage qui s'abat au centre de sa giration, des années de rêves, de projets, d'angoisses, *mêlées* et *contractées* dans un seul moment.

---

(9) *Œuvres*, Pléiade, p. 373.
(10) *Id.*, p. 715.
(11) *Id.*, p. 733.

Années de rêves, de projets, d'angoisses... Ce qui donne finalement sa valeur à un moment d'existence, ce sont des années d'existence, Ce qui se contracte dans le présent, c'est un vaste espace environnant de passé et de temps. Le moment nervalien a cette étrange caractéristique d'être à la fois un moment unique, éternel, qui remplace tous les autres, et de dépendre cependant pour son intensité et jusque pour son existence, d'un passé identique qu'il lui faut conjurer autour de lui pour se donner signification et vie :

> Je ne puis m'intéresser aux lieux que je vois sans chercher à y faire lever le spectre de ce qu'ils furent dans un autre temps (12).
>
> ... J'imprimais les pieds dans les traces de mes pas anciens (13).
>
> Rien de plus attrayant que de trouver encore sur le chemin une figure déjà rencontrée, un personnage empreint déjà dans les souvenirs ; à sa vue, on recommence par imagination la course achevée ou suspendue... (14).

Le passé nervalien n'est donc pas seulement l'objet d'un souvenir à distance. Il n'est même pas, comme chez Proust, un temps perdu, retrouvé par l'acte mystérieux de la mémoire affective. Loin d'être une reviviscence difficile et fortuite, il est ce qui, de toutes parts, librement, se lève et s'approche, pour apporter au présent la grâce d'une vie semblable, d'une vie qui n'est pas perdue mais toujours présente, fidèle, transmissible et prête à être revécue. L'être qui se découvre dans le moment présent, se voit répétant un geste, un rêve, une série d'événemens spirituels, qui de leur côté sont aussi répétés par la chaîne des souvenirs. Il se voit environné de lui-même. Son passé fait la ronde autour de lui.

Aussi les rondes qui entourent si souvent l'être nervalien ne sont-elles pas seulement composées de figures actuelles. Des jeunes filles de différents âges s'y donnent la main. Et si ces figures se transmettent, comme l'a si bien montré Jean-Pierre Richard, une sympathie universelle, le courant magnétique qu'elles se communiquent, ne passe pas seulement par les doigts d'êtres vivants. Des aïeules aux mères et des mères aux filles les mêmes gestes, les mêmes inflexions de voix glissent par un mouvement semblable à celui par lequel la danse se reforme sans cesse sur la pelouse: « Cela forme un serpent qui se meut d'abord en *spirale* et puis en *cercle*, et qui se resserre autour de l'auditeur » ; auditeur « ému jusqu'aux larmes en reconnaissant, dans ces petites voix, des intonations, des roulades, des finesses d'accent, autrefois

(12) *Poésie et théâtre*, éd. H. Clouard, Divan, p. 357.
(13) *Œuvres*, Pléiade, p. 882.
(14) *Le cabaret de la mère Saguet*, etc., éd. Bachelin, Bernouard p. 95.

entendues — et qui, des mères aux filles, se conservent les mêmes »[15].

Autour de son heure pivotale, ce que l'être nervalien voit donc se dérouler, c'est une ronde composée de tous les éléments du passé : spectacle tournant, ballet des heures et des âges, où les époques se donnent la main. Et plus la ronde tourne vite, plus les différents âges paraissent susceptibles de se confondre et de révéler leur essentielle identité. Alors la pensée devient comme une horloge folle. Toutes les heures, tous les temps semblent vouloir être partout présents à la fois. Phénomène qui se reproduit sans cesse dans l'œuvre de Nerval et qu'il exprime presque invariablement par le symbole du mouvement d'horloge dont la chaîne est brisée :

> Il y a des moments où la vie multiplie ses pulsations en dépit des lois du temps, comme une horloge folle dont la chaîne est brisée [16].
>
> ...L'horloge éternelle... va se détraquer, comme un mouvement dont la chaîne est brisée, et marquer ensuite peut-être un siècle pour chaque heure [17].
>
> La chaîne était brisée et marquait les heures pour des minutes [18].

Mais cette brisure de la chaîne n'est pas — ou pas encore — la rupture de celle-ci en mille fragments. Ce qui est brisé, c'est la chronologie, comme aussi la marche ordinaire du temps des pendules. Cependant les heures et les siècles, indistinctement liés dans le mouvement rapide avec lequel ils se succèdent, tendent à former — comme dans l'expérience du tison de feu — une courbe lumineuse autour du point giratoire. Le temps perd sa force destructrice. Il n'est plus que la ligne mouvante et circulaire, à l'intérieur de laquelle l'être nervalien retrouve sa jeunesse éternelle. C'est ce qui se révèle au dénouement des pièces des Funambules où le génie protecteur de l'amour « finit par unir les amants dans un temple aux colonnes roses, au fond duquel *tourne ingénieusement un soleil de papier doré* » [19] — « soleil tournant » qui réapparaît à la fin d'un épisode de *Sylvie* où la fée laisse tomber son masque ridé pour révéler une immortelle jeunesse [20].

Tout se rajeunit, se répète, tourne et vient recommencer de vivre, dans le monde nervalien. Un même événement se reproduit, une même étoile scintille, un même ensemble de

---

(15) *Œuvres*, Pléiade, p. 212.
(16) *Voyage en Orient*, éd. G. Rouger, t. 3, p. 46.
(17) *Les deux Faust de Gœthe*, éd. Baldensperger, Champion, pp. 236-237.
(18) *Œuvres*, Pléiade, p. 171.
(19) *Poésie et théâtre*, p. 387.
(20) *Œuvres*, Pléiade, p. 275.

sentiments se recompose, constellant le même horizon. Tout est toujours de même, toujours reconnaissable. Les fontaines recommencent de couler, le temps ramène l'ordre des anciens jours. Ce qui a eu lieu a lieu et aura lieu. Les mêmes faits qui se sont passés, se passent, se passeront, et cela dans le même détail. Retour éternel des dieux, recommencement incessant du monde, hymen toujours renaissant de la terre et du ciel: « C'est le monde qui se répète, c'est l'homme qui *tourne dans le cercle abstrait* indiqué par Vico » (21). — « Il me semble, dit Gérard, depuis peu de mois, que j'ai remonté *le cercle de mes jours* » (22). S'il l'a remonté, c'est au cœur même de l'instant qui fait tournoyer autour de lui la circonférence temporelle; si vite qu'il n'y a plus de temps, ni de « nuit des temps », rien que la présence enveloppante d'une durée dont les événements se répètent. La pensée qui saisit ainsi d'un coup d'œil les évolutions du ballet des heures, « traverse d'un coup d'aile facile des atmosphères de bonheur indicible, et cela *dans l'espace d'une minute qui semble éternelle,* tant ses sensations s'y succèdent avec rapidité » (23). Rapidité où tout se presse, se joint, groupant autour de la « minute éternelle » l'ensemble de l'existence.

« Cet état permet souvent de voir se presser en quelques minutes les tableaux les plus saillants d'une longue période de vie » (24).

II

« Gérard, disait Arsène Houssaye, se tournait vers le passé pour *ressaisir sa vie* et se croire vivant encore, ...et comme un voyageur qui voit tomber la nuit, il se retournait et *jetait encore un regard sur les espaces parcourus* » (25). Cette phrase n'est peut-être qu'une réminiscence de Nerval lui-même, quand il parle de l'isolement du voyageur détaché de ses habitudes, qui « *regarde sa vie d'un point unique* et sublime, comme on parcourt de ses yeux, du haut du clocher de Strasbourg, le chemin qu'on vient de faire péniblement durant une longue journée »(26).

On songe aussi aux vers de Baudelaire:

Ainsi qu'un voyageur qui retourne la tête
Vers les horizons bleus dépassés le matin...

(21) *L'Artiste*, 7 Avril 1844.
(22) *Voyage en Orient*, t. 2, p. 264.
(23) *Id.*, p. 306.
(24) *Œuvres*, Pléiade, p. 264.
(25) *Histoire du 41e fauteuil*, p. 363.
(26) *Lorely*, éd. Bachelin, p. 28.

Mais à la différence des paysages baudelairiens, les horizons qu'embrasse le regard de Nerval n'ont pas de contours précis. Au lieu de former une limite, ils constituent une sorte de région circonférentielle indéterminée, dont les voiles s'entr'ouvrent, invitant le regard à pénétrer plus loin. Dans les paysages nervaliens les perspectives sont volontiers fuyantes. L'œil se trouve attiré dans des contrées de plus en plus étranges et qui n'en restent pas moins le pays natal. Derrière le premier cercle d'horizon il s'en découvre d'autres, et ainsi de suite, comme dans ces campagnes du nord où, derrière « l'horizon de bois baignés de vapeurs grises », se perçoivent d'autres bois baignés d'autres vapeurs. Or, chez Nerval, le cercle du temps se conforme aux mêmes lois que le cercle de l'espace. Son aire s'agrandit sans cesse, et par delà les souvenirs proches il en émerge d'autres, comme si, sans s'arrêter, l'être qui s'enfonce dans ses souvenirs et qui remonte de degré en degré jusqu'aux premières années de son existence, dépassait enfin, presque sans le remarquer, les frontières de celle-ci. Ainsi, continuant de se souvenir, il se rappelle un temps où il n'a pas vécu. C'est qu'entre le souvenir réel et le souvenir imaginaire il n'y a pas de limites précises, mais plutôt une zone trouble que connaît mal l'esprit. C'est pourtant en ces régions que s'aventure le plus volontiers la pensée nervalienne, comme si c'était par delà les voiles derniers du souvenir que la vérité de l'existence se cachait et qu'on pouvait la découvrir tout à coup, blanche et nue; comme dans ces vers de l'*Alchimiste,* signés de Dumas mais si beaux et si purement nervaliens qu'il est inconcevable que Nerval ne les ait pas touchés:

Mon ancienne existence à mes yeux s'est offerte
Comme un fantôme aimé, pâle mais toujours beau,
A qui Dieu permettrait de sortir du tombeau (27).

Le passé vécu s'est donc reculé au delà de la mort dans une région pré-natale. Mais plus souvent, c'est un passé non vécu, un passé rêvé, qui apparaît dans les profondeurs d'un « autre monde »:

> Parmi les jeunes filles présentes à cette petite fête j'avais reconnu des yeux accentués, des traits réguliers, et, pour ainsi dire, classiques, des intonations particulières au pays, qui me faisaient rêver à des cousines, à des amies de cette époque, comme si, *dans un autre monde,* j'avais retrouvé mes premières amours (28).

> ...Ce visage divin m'était connu. Par exemple, où l'avais-je vu déjà? *dans quel monde* nous étions-nous rencontrés? quelle *existence antérieure* nous avait mis en rapport?

(27) *L'Alchimiste,* acte 4, sc. 1.
(28) *Œuvres,* Pléiade, p. 151.

> ... Par instants je crois ressaisir à travers les âges et les ténèbres des apparences de notre *filiation* secrète. Des scènes qui se passaient avant l'apparition des hommes sur la terre, me reviennent en mémoire... (29).

Toute l'œuvre de Nerval est ainsi baignée dans une atmosphère paramnésiaque : « Est-ce le souvenir qui se refait présent ici ? ou les mêmes faits qui se sont passés se reproduisent-ils une seconde fois dans les mêmes détails ? » (30) A vrai dire, c'est l'un et l'autre. D'un côté, dans le présent, au centre même de l'être nervalien, quand celui-ci découvre sa filiation secrète avec « la série de toutes ses existences antérieures » (31), il sent s'accomplir une intensification extraordinaire de son existence actuelle. Et d'autre part, c'est autour de ce centre ravivé que, précisément pour le faire revivre, se disposent, en leurs séries étagées, ces existences. Ainsi s'agrandit le ballet des heures. Comme la chambre de Cazotte où les morts s'ajoutent aux vivants en tel nombre qu'on ne peut plus distinguer les uns des autres, le ballet des heures s'accroît sans cesse de nouvelles figures représentant des heures plus immémoriales, et la ronde du temps qui tourne autour de Nerval s'élargit sans mesure, embrassant finalement tous les temps :

> ... Et comme si les murs de la salle se fussent ouverts sur des perspectives infinies, il me semblait voir une *chaîne non interrompue* d'hommes et de femmes en qui j'étais et qui étaient moi-même ; les costumes de tous les peuples, les images de tous les pays apparaissaient distinctement *à la fois*, comme si nos facultés d'attention s'étaient multipliées sans se confondre, par un phénomène d'espace analogue à celui du temps qui concentre un siècle d'action dans *une minute* de rêve (32).

Autour du centre de la « minute de rêve », tous les temps enchaînés *co-existent* donc, déployés dans une sorte d'immense espace psychique. D'une part ces temps se répètent les uns les autres, de telle façon qu'histoire et préhistoire forment une série de révolutions étagées parachevant toujours plus loin leurs « retours cycliques » ; mais encore ces cercles étagés semblent — comme la création elle-même — « aller toujours s'épanouissant dans cet espace inépuisable «, et cela « *dans une suite de régions concentriques* étendues à l'entour du monde matériel » (33). Tout le passé, toutes les ombres du passé gonflent et peuplent l'étendue. Elles « sont quelque part errant dans le spectre immense que leur siècle a laissé dans l'espace » (34). Chacune a son « cercle d'existence », et chacun de ces cercles élargit sans cesse son anneau.

---

(29) *Voyage en Orient*, t. 2, pp. 307-309.
(30) *Les deux Faust de Goethe*, p. 236.
(31) *Œuvres*, Pléiade, p. 171.
(32) *Id.*, p. 368.
(33) *Les deux Faust de Gœthe* p. 228.
(34) *Id.*, p. 233.

Mais dans l'esprit de Nerval ce gonflement et peuplement incessants du vide de l'étendue ne sont pas suffisants encore. Car le vide signifierait un espace-abîme, où les communications seraient impossibles, et une durée-nuit, où les époques seraient à jamais séparées les unes des autres par des ténèbres d'oubli. Aussi l'espace et le temps vont-ils constituer pour Nerval, non pas seulement le lieu où les images visibles du passé et de la nature se disposent, mais celui qu'emplissent encore les présences, non moins nombreuses mais occultes, des fantômes et des esprits. « Tout est plein, tout est vivant ». Tout est rempli par les habitants d'un monde invisible, qui de tous côtés pressent sur le monde visible et sur l'être qui, au centre, subit et déchaîne ainsi des événements universels: « L'âme de chaque créature correspond à toute une chaîne d'esprits... » (35). — « Le monde invisible nous presse de tous côtés... Chacune de nos idées bonnes ou mauvaises, met en mouvement quelque esprit qui leur correspond, comme chacun des mouvements de notre corps ébranle la colonne d'air que nous supportons » (36). — « Voilà le premier anneau de la chaîne, tous les autres doivent lui être semblables hors la position » (37). Reprenant et mêlant des idées de Cazotte, de Towianski, de Quintus Aucler, Nerval conçoit une sorte d'univers mental, semblable à une sphère liquide, où, de la périphérie au point central et du point central à la périphérie, concentriquement et excentriquement tout se propage, tout est dans un mystérieux et mouvant rapport d'identité: « L'eau qu'on a mise dans un vase arrondi, disait Dante, se porte du centre à la circonférence ou de la circonférence au centre, suivant qu'on l'agite du dedans ou du dehors ».

A la « série constante d'impressions qui se lient entre elles » (38) s'ajoute, en l'allongeant, « la chaîne ininterrompue qui lie autour de la terre les intelligences » (39). Aux souvenirs étagés se lient les « esprits étagés » (40): les uns et les autres disposés en « couches successives » où les pieds s'enfonçant touchent aux « édifices de différents âges » (41). Le « *cercle qui tourne* » devient donc « *une spirale qui s'agrandit* » (42): « Mon âme se grandissait dans le passé et dans l'avenir » (43). Si Nerval peuple d'une foule de formes visibles et invisibles son univers spatio-temporel, c'est pour que cet univers sans cesse agrandi ne soit, à travers tous les champs du temps et de l'espace, que la fulguration de sa propre pensée, créant une image d'elle-même multipliée et

(35) *La main enchantée*, etc., éd. J. Marsan, Champion, p. 258.
(36) *Les Illuminés*, éd. A. Marie, Champion, p. 347.
(37) *Id.*, p. 414.
(38) *Œuvres*, Pléiade, p. 365.
(39) *Id.*, p. 403.
(40) *Id.*, p. 419.
(41) *Id.*, p. 370.
(42) *Le cabaret de la mère Saguet*, p. 57.
(43) *Voyage en Orient*, t. 2, p. 308.

dilatée à l'échelle cosmique, sans que cette création mentale cesse jamais de renvoyer fidèlement à son créateur l'image de ce qu'il est. Chaque être, chaque conscience, pour Nerval, est l'auteur d'un univers qui, comme celui de Leibniz, est le miroir de sa propre existence. Du centre de sa pensée présente jusqu'à l'horizon infini où tournent ses étoiles, l'esprit nervalien touche à tous les points de son cosmos :

> Les rayons magnétiques émanés de moi-même ou des autres traversent sans obstacle la chaîne infinie des choses créées ; c'est un réseau transparent qui couvre le monde, et dont les fils déliés se communiquent de proche en proche aux planètes et aux étoiles. Captif en ce moment sur la terre, je m'entretiens avec le chœur des astres, qui prend part à mes joies et à mes douleurs (44).

Rayons magnétiques, réseau de veines et d'artères, vaisseaux qui serpentent, circulent et vibrent, épanouissement d'un feu central en un « *orbe intérieur* » (45), la pensée de Nerval tisse incessamment une toile dont elle est à la fois le fil, la mouche et l'araignée. Toujours plus loin, mais toujours intérieurement, elle développe les variations de son identité centrale. Centre et Dieu de l'univers de ses rêves, elle ne diffuse jamais qu'elle-même en elle-même. Forme confondue de l'amant et de l'aimée, être hermaphrodite qui en multipliant ses stolons se reproduit en tous les points de l'étendue, elle est comparable à « une vigne immense qui étend ses surgeons autour de la terre » (46). Histoire et nature sont un même théâtre, où, toujours plus haut, toujours plus bas, toujours plus loin, à tous les étages, recommence un mythe qui ne peut avoir qu'un seul protagoniste. De son point central à sa circonférence infinie, par ondulations continues, le ballet des heures poursuit sa ronde :

> *D'immenses cercles se traçaient dans l'infini, comme les orbes que forme l'eau troublée par la chute d'un corps;* chaque région, peuplée de figures radieuses, se colorait, se mouvait et se fondait tour à tour, et une divinité, toujours la même, rejetait en souriant les masques furtifs de ses diverses incarnations, et se réfugiait enfin, insaisissable, dans les mystiques splendeurs du ciel d'Asie (47).

Qu'on ne s'y trompe pas, la divinité qui s'étend ainsi dans l'infini comme une série d'orbes successifs, n'est pas seulement ici l'image d'une femme ou d'une déesse ; elle est le symbole même de la pensée de Nerval, qui, à partir de son centre, se diffuse, toujours semblable à elle-même en la diversité de ses imaginations : « Chaque mot de Nerval, dit excellemment André Rousseaux, est le centre d'une constellation ou d'un cercle d'ondes qui se propagent à travers le rêve, ainsi que sur une eau calme » (48).

(44) *Œuvres*, Pléiade, p. 403.
(45) *Id.*, p. 382.
(46) *Id.*, p. 418.
(47) *Id.*, p. 364.
(48) *Les classiques du romantisme*, 1928, p. 226.

III

> Ma journée a commencé comme un chant d'Homère... Imaginez — mais que vais-je vous dire ? — rêvez toute la pompe du monde éclatant dans un coin du ciel ; puis de cette ligne ardente qui *s'élargit sur le cercle des eaux*, partir des rayons roses épanouis en gerbe et ravivant l'azur de l'air qui plus haut reste sombre encore. Ne dirait-on pas le front d'une déesse et ses bras étendus soulèvent peu à peu le voile des nuits étincelant d'étoiles ? (49)

Entre le passage de Nerval qui précède et celui-ci les ressemblances sont frappantes. Dans l'un comme dans l'autre, une lumière ou une énergie centrale se propage circulairement. Dans l'un comme dans l'autre, et par un paradoxe qui est au fond même de l'œuvre de Nerval, plus l'irradiation se diversifie, plus nombreux sont les masques qui tombent, les voiles qui se soulèvent, et plus se trouve ainsi dénudée la pensée centrale. « Unité, diversité » ; « poursuivre les mêmes traits dans des femmes diverses » (50) ; faire qu'une nouvelle image ou un nouvel amour vienne se dessiner sur la trame variée des autres ; faire que « les variations se succèdent à l'infini » (51) ; tel est bien le motif central de la pensée nervalienne. Pour y arriver, il lui faut, comme Protée, prendre forme après forme, disséminer toujours plus loin la série de ses avatars, syncrétiser dans un Nerval immense la variété de l'univers : « J'avais alors l'idée que j'étais devenu *très grand* » (52). Tout *Aurélia* est plein de ces agrandissements. Tantôt sous sa forme masculine, tantôt sous sa forme féminine, tantôt encore sous celle de géants ou de monstres, l'être nervalien absorbe temps et espace, fait de l'un et de l'autre sa propre mesure. Mais cette absorption grandissante, où la nature et l'histoire se trouvent en fin de compte noyées dans la caverne de l'être, a sa contre-partie qui est déjà l'annonce du désastre auquel court l'imagination nervalienne. Car l'agrandissement est un évanouissement. A mesure que chaque image nouvelle est capturée par le filet toujours plus vaste de la pensée, elle est contrainte de s'identifier avec toutes les autres. Elle perd son individualité propre. De la variété elle passe à l'unité. Telle est peut-être déjà la signification de certaines notes du *Carnet de voyage en*

(49) *Voyage en Orient*, t. 1, p. 210 et t. 4, p. 195.
(50) *Carnet du Voyage en Orient*, Revue de Litt. comp., 1933, 13, pp. 3 et 14.
(51) *Œuvres*, Pléiade, p. 376.
(52) *Id.*, p. 364.

Orient: « Elargir ma partie. Grandir ». Et, plus loin: « Elle. Je l'avais fuie, je l'avais *perdue*. Je l'avais *faite grande* » (53). Rien de plus saisissant que ce rapport entre la *grandeur* et la *perte*. C'est à force de grandir que l'être se dissipe et que la pensée perd sa distinction. Ce double thème se retrouve sans cesse dans l'œuvre de Nerval:

> ...La chimère *grandit en s'effaçant*, atteignit les combles du temple et s'évanouit dans les profondeurs des murs, comme l'ombre portée d'un homme éclairé par un flambeau qui s'éloigne (54).
>
> Au moment où il tendait les bras pour la saisir, elle s'évanouissait dans un nuage de parfums (55).
>
> Alors elle s'élança rajeunie, des oripeaux qui la couvraient, et son vol se perdit dans le ciel pourpré du lit à colonnes. Mon esprit flottant voulut en vain la suivre : elle avait disparu pour l'éternité (56).
>
> Déjà leurs formes ravissantes se fondaient en vapeurs confuses ; ces beaux visages pâlissaient, et ces traits accentués, ces yeux étincelants se perdaient dans une ombre où luisait encore le dernier éclat du sourire (57).

A la limite extrême de la pensée il n'y a plus d'image, plus rien de palpable ou d'imaginable à quoi puisse s'accrocher l'esprit. Celui-ci perd tout et se perd lui-même dans son immensité intérieure. Ce phénomène est décrit en détail par Nerval dans un des plus beaux passages de la première partie d'*Aurélia* :

> La dame que je suivais, développant sa taille élancée dans un mouvement qui faisait miroiter les plis de sa robe en taffetas changeant, entoura gracieusement de son bras nu une longue tige de rose trémière, puis elle *se mit à grandir* dans un clair rayon de lumière, de telle sorte que peu à peu le jardin prenait sa forme, et les parterres et les arbres devenaient les rosaces et les festons de ses vêtements ; tandis que sa figure et ses bras imprimaient leurs contours aux nuages pourprés du ciel. Je la *perdais de vue*, à mesure qu'elle se transfigurait, car elle semblait *s'évanouir dans sa propre grandeur*. « Oh ! ne fuis pas ! m'écriai-je... car la nature meurt avec toi !» (58).

Passage dont la beauté douloureuse consiste peut-être dans le fait qu'y apparaissent simultanément les deux faces de la pensée nervalienne; face glorieuse, mouvement véritablement divin par lequel la pensée créatrice se développe toujours plus loin et plus triomphalement dans la nature qu'elle absorbe; et mouvement tragique, en même temps, puisqu'à

(53) *Carnet du Voyage en Orient*, pp. 16-17.
(54) *Voyage en Orient*, t. 3, p. 325.
(55) *Id.*, t. 2, p. 86.
(56) *Œuvres*, Pléiade, p. 355.
(57) *Id.*, p. 371.
(58) *Id.*, p. 376.

force de tout absorber, cette pensée ne devient plus pensable. Elle s'évanouit dans sa propre grandeur, laissant l'univers intérieur dans la mort et dans la nuit.

Reprise et approfondissement d'une parole d'Apulée, qu'ailleurs Nerval avait citée: « L'invincible déesse disparaît et se recueille dans sa propre immensité » (59). En identifiant sa pensée avec l'immensité de la nature et des êtres, Nerval perdait à la fois la variété des êtres et sa pensée: « Elle s'absorbait dans la somme des êtres; c'était le Dieu de Lucrétius, *impuissant* et *perdu dans son immensité* » (60).

Mais si, d'autre part, voulant échapper à cette dissolution des êtres dans leur somme abstraite, l'esprit nervalien s'efforce de retenir leurs traits individuels, il ne sauve leur variété qu'aux dépens de son essentielle unité. Dans l'univers intérieur rien ne reste distinct qu'à condition de paraître douloureusement arraché à l'ensemble. Ce sont des « fragments épars », des « tronçons divisés du serpent qui entoure la terre » (61). Le cercle onirique semble se décomposer, comme « le corps d'une femme gigantesque [dont] les diverses parties sont tranchées par le sabre » (62). Décomposition qui ne frappe pas seulement l'espace et la nature, mais aussi le temps. Celui-ci devient « le renouvellement d'une scène sanglante d'orgie et de carnage » (63). Renouvellement d'une division, et non d'une continuation. Il semble que l'esprit n'ait plus assez de force pour tenir ensemble les éléments d'un univers qui se fragmente, ni les différents moments du temps. De l'un à l'autre d'entre eux ne passe plus le courant continu d'une durée homogène:

Es-tu sûr de transmettre une haleine immortelle
Entre un monde qui meurt et l'autre renaissant ? (64)

La grande angoisse de ce Dieu n'est pas de se sentir impuissant à faire renaître le temps, c'est d'être peut-être trop faible pour le maintenir. S'il y a un temps nouveau, ce temps nouveau continuera-t-il le temps ancien et le cycle des heures ? Telle est l'angoisse de Nerval au Jardin des Oliviers. C'est comme s'il voyait dans la ronde les mains se dénouer, les figures se détacher. Elles défilent. Une lumière encore les éclaire individuellement. Mais le temps ne fait plus cercle. Il n'est plus qu'une succession discontinue de points de durée. Chaque figure à son tour retombe dans la nuit, « comme les grains d'un chapelet dont le lien s'est brisé » (65).

---

(59) *Id.*, p. 321.
(60) *Id.*, p. 385.
(61) *Id.*, p. 379.
(62) *Id.*, p. 407.
(63) *Id.*, p. 379.
(64) *Id.*, p. 33.
(65) *Id.*, p. 392

Ainsi, soit dans leur ensemble, soit individuellement, les éléments de l'univers nervalien se perdent dans la nuit.

Personne n'a éprouvé plus douloureusement que Nerval la désagrégation du monde intérieur :

> Aussi bien, c'est une impression douloureuse, à mesure qu'on va plus loin, que de perdre ville à ville et pays à pays, tout le bel univers qu'on s'est créé jeune, par les lectures, par les tableaux et par les rêves (66).

> Moi j'ai déjà perdu, royaume à royaume et province à province la plus belle moitié de l'univers, et bientôt je ne vais plus savoir où réfugier mes rêves (67).

> Et voilà encore une illusion, encore un rêve, encore une vision lumineuse qui va disparaître sans retour de ce bel univers magique que nous avait créé la poésie... (68).

> Les illusions tombent l'une après l'autre comme les écorces d'un fruit (69).

> Les fleurs les plus belles ont perdu leur odeur. (70)

Par disparition, dispersion ou dépérissement, Nerval voit s'accomplir peu à peu la destruction de son « synchronisme divin » et de sa « synthèse universelle » : « La force manque dans l'univers » (71). — « Pan est mort » (72). — « La verte naïade est morte épuisée dans sa grotte » (73). Partout à l'horizon rétréci apparaissent les indices du déclin des forces cosmiques. — Mais si la vie se retire de la périphérie, n'y a-t-il pas encore un recours qui consiste précisément à quitter les régions de la surface, que n'atteint plus l'énergie vivifiante du centre, et à descendre dans ce centre lui-même, comme dans le seul lieu où réside encore la vie ? Telle est la tentation de Nerval. Si « la sainte de l'abîme est plus sainte à ses yeux », c'est que ses mains sont encore « pleines de feux » — de feux qui n'atteignent plus sans doute le ciel désert, mais qui sourdent encore de leur foyer d'énergie. Là est la source, là l'état proprement divin. S'il ne nous est plus permis d'être le Dieu de l'univers circulairement déployé de nos rêves, il nous est encore possible d'être Dieu « en *concentrant* nos rayons » (74). Le ballet des heures a disparu dans ce que Mallarmé appellerait une catastrophe sidérale, mais ce qui subsiste encore du cercle magique, c'est le centre, l'heure pivotale. « La Perle rose repose au Centre » (75).

---

(66) *Voyage en Orient*, t. I, p. 143.
(67) *Œuvres*, Pléiade, p. 881.
(68) *Lorely*, éd. H. Clouard, Divan, p. 25.
(69) *Œuvres*, Pléiade, p. 291.
(70) *Id.*, p. 424.
(71) *Carnet du Voyage en Orient*, p. 14.
(72) *Id.*, p. 17.
(73) *Voyage en Orient*, t. I. p. 239.
(74) *Carnet du Voyage en Orient*, p. 18.
(75) *Œuvres*, Pléiade, p. 410.

Rose au cœur violet, feu qui brûle au centre: « Nous avions voulu, dit Tubal-Kaïn à Adoniram, que le feu central fût attiré par la circonférence et rayonnât au dehors » [76]. Cela n'est plus possible. Reste cependant au centre le principe de vie.

Le dernier espoir de salut est donc dans une descente, au fond de soi, vers ce principe. Mais cette descente ne conduit pas moins sûrement à la catastrophe que le mouvement ascendant qui lui correspondait dans les espaces du ciel. L'être qui descend au fond de soi doit abandonner l'un après l'autre tous les territoires mentaux qu'il avait conquis. Il lui faut dire adieu à la variété de ses imaginations. Par un processus fatal les éléments appauvris du monde nervalien resserrent leur cercle autour du foyer. Nous en trouvons les échos dans la correspondance: « Je travaille beaucoup, écrit Nerval, mais cela tourne un peu dans le même cercle » [77]. Et quelques jours plus tard: « Je tourne dans un cercle étroit » [78]. Dans une autre lettre de la même époque (décembre 1853), reviennent la même image et les mêmes termes: « Ce que j'écris en ce moment tourne trop dans un cercle restreint. Je me nourris de ma propre substance et ne me renouvelle pas » [79].

Le cercle immense et gracieux du ballet des heures s'est mué en un cycle étroit d'activité recommencée, où l'esprit s'inquiète d'être prisonnier. Inexorablement le cercle se rétrécit, et le serpent qui entoure sa proie contracte ses anneaux. A l'opposé de celle de Dante, la pensée de Nerval ne va pas de l'enfer au paradis mais du paradis à l'enfer. Elle passe par le purgatoire: « Il y a dans ces sortes de villes quelque chose de pareil à ces cercles du Purgatoire de Dante immobilisés dans un seul souvenir, et où se refont dans un centre plus étroit les actes de la vie passée» [80]. — « Le cercle se rétrécit de plus en plus, se rapprochant peu à peu du foyer » [81]. Enfin, dans un autre passage du même texte (*Les nuits d'octobre*), ce foyer même est atteint, ou du moins découvert par la pensée: « Tu ressembles au Séraphin du Dante, qui répand un dernier éclair de poésie sur les *cercles ténébreux* — dont la spirale immense se rétrécit toujours pour *aboutir à ce puits sombre où Lucifer est enchaîné* » [82]. La spirale immense n'enveloppe donc plus un univers toujours plus vaste. Bien au contraire, elle « engloutit les mondes et les jours » [83]. A la pointe extrême de son mouvement rétrac-

(76) *Voyage en Orient*, t. 3. p. 258.
(77) *Œuvres*, Pléiade, p. 1030.
(78) *Id.*, p. 1034.
(79) *Id.*, p. 1032.
(80) *Id.*, p. 164.
(81) *Id.*, p. 99.
(82) *Id.*, p. 112.
(83) *Id.*, p. 331.

tile il n'y a pas de source de vie, mais rien qu'un point sans espace, sans durée, sans lumière, où gît un être paralysé.

IV

Se perdant tour à tour dans l'immensité des espaces du ciel et dans l'exiguité d'un centre infernal, la pensée nervalienne se trouve donc finalement sans recours. Toute pensée qui ne vit que d'elle-même ne peut suffire à elle-même. Elle aboutit soit à la périphérie, dans le vague de l'indétermination la plus grande, soit au centre, dans la hantise de l'idée fixe. Car la pensée humaine ne peut supporter de s'être substituée ni à la totalité du réel, ni à sa simplicité. D'un côté comme de l'autre c'est le même échec et la même impossibilité d'échapper à un état que l'esprit seul d'un Dieu rendrait supportable. L'histoire spirituelle de Nerval est l'histoire d'un être qui a voulu se passer du monde pour faire exister *son* monde. Son ballet des heures n'est que le geste par lequel il a voulu se donner le spectacle d'un univers qui serait sa propre création. Telle est sa faute, et telle est sa punition. Car, de toutes parts, à la circonférence et au centre, Nerval se découvre captif de son cercle enchanté. Ni en haut, ni en bas, ni excentriquement, ni concentriquement, il ne lui est plus possible d'échapper à lui-même. Partout se rencontre une seule image, celle de soi, du double, du frère ennemi. Toutes les issues sont donc fermées; bouchées sont les portes de la Rédemption. C'est alors que dans les dernières pages d'*Aurélia,* « abandonné jusque-là au *cercle monotone de ses sensations et de ses pensées* », Nerval rencontre un être qui, cette fois, n'est plus son double ou l'éternel reflet de sa pensée, « un être indéfinissable, taciturne et patient, assis comme un Sphinx aux portes suprêmes de l'existence » [84]. Portes suprêmes puisque leur gardien « est placé entre la mort et la vie » et que ces portes conduisent de l'existence onirique à la vie réelle, ouvrant ainsi sur la Rédemption. Pour la première fois dans l'univers de Nerval apparaît un être vivant, un être qui n'appartient pas à cet univers. Nerval se décrit passant de longues heures à réfléchir, la tête penchée sur son compagnon et lui tenant la main. Comme dans la ronde magique, un courant magnétique passe de la main de Nerval à celle de son frère de souffrance. Mais ce courant passe cette fois d'un vivant à un autre, il établit un rapport avec une réalité fraternelle. Dès lors un grand espoir envahit Nerval. Les issues ne sont plus bouchées, pourvu que de

(84) *Id.*, p. 407-408.

l'homme à l'homme et de Dieu à l'homme les mains se touchent, la grâce se communique. Le cercle onirique est brisé, ou plutôt il est remplacé par un cercle plus vaste, qui entoure la terre et les hommes. Cercle divin, cercle apocalyptique, non moins chargé de puissance extensive et contractive que celui où s'était enfermé solitairement l'esprit: « Un soupir, un frisson d'amour sort du sein gonflé de la terre, et le chœur des astres se déroule dans l'infini; il s'écarte et revient sur lui-même, se resserre et s'épanouit, et sème au loin les germes des créations nouvelles » [85]. Le monde réel n'est pas moins magique que le monde imaginaire. Comme lui, il est fait d'un cercle se contractant, s'élargissant. Dernière incarnation du ballet des heures, le chœur des astres recommence de se dérouler; et le serpent qui entoure le monde relâche — pour un temps — ses anneaux.

GEORGES POULET.

[85] *Id.*, p. 411

J.-P. RICHARD

LANGAGE ET RACE CHEZ NERVAL

On parle souvent du syncrétisme nervalien : et il est vrai que Nerval eut pour vocation la plus profonde de réunir et de réconcilier. Toute son aventure se déroule dans le champ de l'identité, elle n'est sans doute qu'une recherche de la ressemblance, qu'une poursuite passionnée du *même*. Mais le mot de *syncrétisme* nous paraît assez mal résumer l'intention de cette poursuite. Il suggère le mélange, la compromission, il indique on ne sait quelle réduction du divers à l'unité d'une vérité commune et appauvrie : alors que Nerval ne rassemble les objets et les êtres les plus différents qu'en protégeant cette différence, qu'en accroissant même leur particularité et leur richesse. Rien ne serait plus faux que de tenir son syncrétisme pour un éclectisme, ou pour une doctrine de la confusion. L'essence véritable de ce syncrétisme, ce serait bien plutôt un très exigeant effort vers l'échange et vers la réciprocité.

Regardez par exemple la religion syncrétique : loin de réaliser pour Nerval un dénominateur commun de toutes les religions particulières, elle constitue le lieu spirituel où les diverses croyances peuvent se rencontrer et échanger leurs vérités les plus brûlantes, les prestiges actifs de leurs mythologies. L'objet syncrétique ne relève pas lui non plus d'une réalité appauvrie : les raisins noirs *mêlés* avec l'or d'une tresse, le pâle hortensia *uni* au myrte vert, et la treille où le pampre à la vigne *s'allie,* composent des spectacles mixtes où chaque terme réveille et anime de sa richesse matérielle le terme qui lui est adjoint. La femme syncrétique enfin marie heureusement en elle des charmes venus d'un peu partout. Par exemple la beauté blonde du midi doit au « voisinage des pays alpins l'or crépelé de ses cheveux » tandis que son œil noir s'est « embrasé seul aux ardeurs des grèves de la Méditerranée » [1]. Noirceur de l'œil, blondeur du cheveu se prêtent ici une vie réciproque, Alpes et Méditerranée s'enflamment mutuellement. Et cette réciprocité

(1) V. O., II, 8.

peut aussi jouer en profondeur : « la carnation, fine et claire comme le satin rosé des flamandes, se colore aux places que le soleil a touchées d'une vague teinte ambrée, qui fait penser aux treilles d'automne, où le raisin blanc se voile à demi sous les pampres vermeils »... [2]. Joies et mystères du brunissement, d'un hâle devenue voile. Le syncrétisme sensuel associe dans une même délectation la saisie d'un épiderme et celle d'une épaisseur charnelle. Superficiellement, profondément, en tous sens, la méridionale blonde se met alors à chatoyer dans le mariage heureux de ses contrastes.

Il reste que l'activité la plus fructueusement syncrétique, c'est encore pour Nerval la *littérature*. A-t-on remarqué à quel point ses œuvres restent liées, emmêlées les unes aux autres ? Elles s'empruntent réciproquement leurs personnages, leurs épisodes, leurs thèmes, leurs images. Point ici de structure unitaire : deux sonnets des *Chimères* peuvent échanger leurs tercets sans que leur beauté particulière en soit aucunement altérée. L'œuvre ne possède aucun droit de propriété. Tel morceau a paru sous forme d'article avant d'être inséré dans une nouvelle ; tel autre se retrouve, plus ou moins déguisé ou éclaté, dans plusieurs livres différents. Rien de plus inextricable que la bibliographie nervalienne, si ce n'est le catalogue de ses sources. Nerval vit de plagiats plus ou moins avoués, mais l'auteur qu'il préfère plagier, c'est encore lui-même.

Cet état de désordre et d'irresponsabilité créatrice est le plus souvent attribué aux habitudes journalistiques de Nerval. Mais il semble que sa vraie raison puisse être plus profondément recherchée dans la conception même que Nerval se faisait de l'œuvre d'art. Il ne considère pas en effet le chef-d'œuvre comme une réalité close, comme une forme ultimement refermée sur sa propre perfection. Antimarmoréenne par essence, son esthétique se situe sur ce point à l'opposé de celle d'un Gautier. L'œuvre comporte pour lui des halos, des zones latérales de glissement, des aires de résonance : un mot par exemple écrit en marge d'un sonnet des *Chimères* (*reine Candace*) et ce sonnet bascule tout entier dans le *Voyage en Orient*. Les diverses œuvres se font ainsi écho pour composer finalement une seule œuvre, l'œuvre nervalienne, œuvre elle-même ouverte sur le mystère d'un homme, de l'homme Nerval, de son destin intérieur, de son suicide et de sa folie.

La réalité littéraire se définit donc ici par l'ouverture et la réciprocité. Le syncrétisme s'y affirme jusque dans la composition de chaque œuvre particulière. Nerval aime à y superposer plusieurs plans de narration et de réalité qui vivent à la fois en conflit et en correspondance. *Octavie* par exemple se présente comme un récit direct, coupé d'un récit indirect,

(2) *Ibid.*

d'une lettre. Cette narration double conte une même aventure, mais d'un étage à l'autre du récit le climat change: d'un côté règne l'image de Jenny, de l'autre la présence d'Octavie. Le véritable sens de la nouvelle réside même sans doute dans l'affrontement de ces deux climats; ils ne se sépare pas d'une certaine ambiguïté de la narration elle-même. Pour *Sylvie,* Georges Poulet a admirablement montré toute la subtilité des résonances littéraires, et comment l'aventure se poursuit simultanément à divers niveaux de temps et de mémoire: et pourtant la narration y progresse d'une seule et merveilleuse coulée. Dans *Aurélia* enfin, les plans séparés se rejoignent, le rêve *s'épanche* directement dans la vie, tout se pénètre: c'est le triomphe du syncrétisme.

Ce triomphe a été rendu possible par une vertu quasi magique du langage: son don de réconciliation. Tel le feu alchimique, le mot nervalien a pour vocation de réunir. Ecrivant par exemple pour Jenny un livret d'opéra sur le thème de la reine de Sabba, Gérard rêve que la littérature va lui permettre de « réunir dans un trait de flamme les deux moitié de (son) double amour [3]. Le génie nervalien multiplie ces traits de flamme. Sa vocation particulière est de rassembler dans l'espace d'une parole à la fois modeste et brûlante une extraordinaire richesses d'idées, d'images, de sentiments. « Oui, écrivait Gérard à Jenny, il y a dans ma tête un orage de pensées dont je suis ébloui et fatigué sans cesse; il y a des années de rêves, de projets, d'angoisses, qui voudraient se presser dans une phrase, dans un mot... » [4]. Ce mot, Gérard ne sut pas le dire à Jenny, mais il nous éblouit à chaque ligne des *Chimères. Etoile, destin, mélancolie, tombeau, treille, reine, sirène, fleur,* ce sont là de ces mots où se rassemble un monde, mots-abîmes, *soleils noirs* où brille l'orage intérieur d'un destin. Pour mieux souligner leur étrangeté, leur nature exceptionnelle Nerval les écrit quelquefois en italiques. Tout le reste du poème semble alors converger vers eux comme pour en souligner l'attraction, le caractère magnétique. Mots extraordinaires en effet: ils n'ont pas pour intention, comme nos mots de tous les jours, d'exprimer une réalité; ils se proposent bien plutôt d'attirer à eux cette réalité, de la prendre au piège de leur éclatante beauté et d'enfermer dans leur profondeur sémantique un poids accumulé d'expérience. Le mot est ici vertical et cela nous explique son étrange pouvoir: en lui se superposent et coïncident de multiples couches signifiantes. L'hermétisme nervalien est donc un hermétisme de la polyvalence. Toutes les interprétations que l'on peut donner de cette poésie sont vraies, mais surtout elles sont vraies *ensemble.* Cette simultanéité de sens constitue, on le comprend bien, un véritable triomphe du *même*: car chaque mot peut ici tout

(3) *Œuvres,* p. 91.
(4) *Id.*, p. 716.

signifier, mais ce tout verbalement réuni à lui-même n'y est jamais aussi qu'une seule et même chose. Le langage des *Chimères* réconcilie donc identité et totalité. Tout en rassemblant l'être dans l'extrême précision de quelques vocables choisis, il lui redonne cette vertu perdue : l'ubiquité.

●

La parole poétique est donc ici le lieu d'une simultanéité absolue : cela explique son statisme, sa nature immobile et quasi sacrale. C'est dans un climat d'intemporalité que le langage fait se rencontrer la somme des identités nervaliennes. Le mot, dans les *Chimères*, se suspend hors du temps ; éclatant comme une étoile fixe, il prend visiblement sa source en une éternité signifiante. Aucun courant de durée ne traverse ces poèmes, et il en est de même des récits nervaliens. Coupée d'incises, de parenthèses, de retours en arrière, la narration ne s'y écoule pas selon les exigences d'une cohérence temporelle. Georges Poulet a par exemple montré dans *Sylvie* la prédominance de la logique intérieure sur la nécessité chronologique. Le langage nervalien fixe une permanence : il est dénué d'élan ou d'avenir.

Chaque fois donc que Nerval voudra se créer verbalement un avenir, il sera trahi par ses mots. Telle est peut-être la leçon des *Lettres à Jenny Colon :* « Dans notre amour, écrit Gérard à Jenny, il y a trop de passé pour qu'il n'y ait pas beaucoup d'avenir » [5]. Mais la nature même de son langage l'empêche justement d'extraire de ce passé — comme le fera si bien Rimbaud — toute sa charge de futur. Eternellement présent, le mot reste, dans ces *lettres*, à l'état d'angoisse et de prière ; il n'a pas puissance créatrice. S'il veut saisir la solidarité vivante des divers états de sa durée, Nerval devra donc se détourner du mot ; il lui faudra trouver un autre système de signes dont la souplesse temporelle puisse infléchir la rigueur structurelle : quelque chose d'un peu semblable à une langue active.

Or cette langue existe, elle fournit même à Nerval la matière de certaines de ses rêveries les plus obsédantes : c'est la *race*. En elle, écrit-il admirablement, « notre passé et notre avenir sont solidaires. Nous vivons dans notre race et notre race vit en nous [6]. Double et merveilleux rapport d'implication réciproque, à l'intérieur duquel l'identité se trouve à la fois fondée et multipliée. Nous vivons dans notre race, c'est-à-dire que nous sommes un parmi de multiples semblables, chacun de nous est un anneau dans une immense chaîne ouverte et continue, « une chaîne ininterrompue

(5) *Id.*, p. 717.
(6) *Id.*, p. 368.

d'hommes et de femmes, écrit Nerval, en qui j'étais et qui étaient moi-même » (7). Mais notre race vit aussi en nous, c'est-à-dire que l'essence de cette multiplicité vivante dont nous faisons partie, constitue aussi la loi la plus intime de notre existence personnelle. Entre l'individu et sa race existe donc le même rapport qu'entre le mot et sa signification, avec pourtant une différence essentielle, c'est que ce rapport s'établit maintenant dans l'écoulement orienté d'une durée. Disons en somme que la race nervalienne est comme un langage temporel.

La souplesse même de ce langage entraîne son ambiguïté. Car si la race se propose de soutenir l'identité de l'être dans le temps, c'est à travers une suite de morts et de renaissances. Le *même* s'y trouve à tout instant nuancé, menacé. De père en fils la ressemblance ne se transmet pas de façon totale ou automatique : elle circule, se perd et se retrouve. Rêvant à la suite de ses ancêtres, Nerval voit leurs « images se diviser et se combiner en mille aspects fugitifs ». Mais cette division peut devenir éparpillement et l'être de la race se trouver dispersé et perdu. Si inversement la race tend à se perpétuer sans courir le risque d'aucune division, d'aucune ouverture, le danger n'est pas moindre. Sang clos et sang mêlé sont également maléfiques. On voit que la race nervalienne a besoin pour se prolonger de maintenir un équilibre difficile entre audace et fidélité, constance et aventure. A cette seule condition pourra-t-elle instaurer une respiration temporelle de l'identité.

La race sera donc doublement menacée de dégénérescence. Premier danger : l'impureté, la chute du *même* dans *l'autre*. « L'isolement, la diversité, la contradiction, l'indiscipline », tels sont « les instruments éternels de la perte des races énervées » (8). La race perd de sa pureté en s'épanchant hors d'elle-même, elle meurt d'un excès de générosité. Devenu trop différent du type essentiel de sa race, l'individu ne se sent plus rattaché à aucune origine, à aucun corps mystique, et son détachement prend vite les allures d'une révolte. Nul doute que n'aient existé chez Nerval, à l'état implicite, les éléments d'un assez virulent racisme politique : il n'est qu'à voir dans quel sens il fut utilisé par les doctrinaires de droite, et par Barrès tout le premier. Chez lui aussi le péché c'est de croiser le sang, de couper les racines ; rien de pire qu'un homme sans maison, ni ancêtre, que par exemple « ces étrangers sans nom, sans culte et sans patrie, qui grouillent encore sur le port de Syra, au carrefour de l'Archipel » (9). Le grouillement, ce mouvement nauséeux qui relève à la fois de la pulvérulence et de la fébrilité,

(7) *Ibid.*
(8) *V. O.*, III, 132.
(9) *Id.*, I, 149.

exprime bien ici le dégoût d'une humanité à la fois superficielle et dispersée.

Ce racisme, au demeurant inoffensif, a cependant un tout autre soutien intérieur que celui d'un Gobineau ou d'un Barrès: le seul corps offensé par l'horrible grouillement des métèques, c'est celui de la *mère,* de l'unité originelle. En mêlant sans discernement leur sang les hommes « ont peu à peu détruit et tranché en mille morceaux le type éternel de la beauté, si bien que les races perdent de plus en plus en force et en perfection » (10). Le premier crime est donc de morcellement. A l'inverse du racisme barrésien, tout obsédé de cloisonnements et de frontières, le racisme nervalien est mû par une puissante nostalgie d'unité, de continuité. La division raciale n'est pour lui qu'une image particulièrement tragique du déchirement actuel de l'univers. « Ce sont les tronçons divisés du serpent qui entoure la terre... » (11). Et si ces tronçons veulent se rejoindre pour recomposer l'unique corps originel, ils ne le peuvent que dans la violence. « Séparés par le feu, ils se rejoignent dans un hideux baiser cimenté par le sang des hommes ». Le sang divisé ne retrouve son unité que dans la fluence, en se mettant à s'écouler, en devenant un *sang versé,* dans la guerre.

Grande sera donc la tentation contraire d'éviter toute altération du sang, et pour cela de protéger la race, de la refermer hermétiquement sur elle-même. Le sang clos garantit la retransmission immaculée d'une essence raciale. Les images d'une telle clôture sont fréquentes chez Nerval. Ce sont par exemple les petites villes de l'Ile-de-France, qui vivent à demi coupées du monde extérieur, et dans lesquelles la même existence se poursuit sans changement depuis des siècles. Ces villes, Senlis, Fontainebleau par exemple « se concentrent en elles-mêmes, jetant un regard désenchanté sur les merveilles d'une civilisation qui les condamne ou les oublie... » (12). Cette concentration sauve leur pureté. Leur charme tient à une certaine immuabilité des propos et des gestes, tout y vit de modestie et de répétition. « Il y a dans ces sortes de villes quelque chose de pareil à ces cercles du purgatoire de Dante, immobilisés dans un seul souvenir, et où se refont dans un centre plus étroit les actes de la vie passée » (13). Etroitesse et permanence, l'une contenant l'autre, se fondent d'ailleurs ultimement sur la garantie d'une fixité biologique, d'une stase sanguine: dans ces villes, note Nerval, « les familles ne s'unissent guère qu'entre-elles » (14).

Devant de telles images Nerval s'attendrit; pourtant elles ne le satisfont pas vraiment. C'est comme si ces petites villes

(10) *Œuvres,* p. 407.
(11) *Id.,* p. 379.
(12) *Id.,* p. 160.
(13) *Id.,* p. 164.
(14) *Id.,* p. 452.

n'étaient pas dotées d'une existence pleine et actuelle. Il est significatif qu'il préfère s'y promener au clair de lune, c'est-à-dire en une lumière qui est pour lui celle du souvenir et de l'irréalité. La même lune éclaire pour Nerval Fontainebleau et Pompéï; sur des paysages endormis ou anachroniques elle étend la même lumière de palingénésie.

L'identité close, même et surtout si elle se prétend éternelle et si elle refuse de mourir, apparaît donc de quelque façon à Nerval comme une identité morte. A cette idée chez lui centrale, il donne une merveilleuse affabulation mythique dans le chapitre VIII de la première partie d'*Aurélia*. Au cœur d'un pays sauvage, et plus complètement encore isolé du reste du monde qu'une petite ville du Valois, — « dans le centre de l'Afrique, au delà des montagnes de la lune et de l'ancienne Ethiopie » — nous y voyons une dynastie de rois perpétuer inlassablement son existence et sa tyrannie. Ce perpétuement est visiblement maléfique: il s'enveloppe de sécheresse et de monotonie, il provoque une rigidité des structures sociales et même il tarit les forces vitales du royaume. « Les bocages ne portaient plus que de pâles fleurs et des feuillages flétris ; un soleil implacable dévorait ces contrées, et les faibles enfants de ces éternelles dynasties semblaient accablés du poids de la vie... » Ce qui les accable, c'est d'avoir à nourrir de leur substance l'artificielle pérennité de leurs rois. Car ceux-ci ne sont pas naturellement éternels; ils ont volé le secret de l'éternité, ils ont usurpé, mécanisé le mystère même de la vie. De père en fils l'identité se prolonge entre eux de manière à la fois infaillible et automatique; elle s'étire et se fige en une fausse éternité :

> Ces nécromants, bannis aux confins de la terre, s'étaient entendus pour se transmettre la puissance. Entouré de femmes et d'enfants, chacun de leurs souverains, s'était assuré de pouvoir renaître sous la forme d'un de ses enfants. Leur vie était de mille ans. De puissants cabbalistes les enfermaient, à l'approche de leur mort, dans des sépulcres bien gardés où ils les nourrissaient d'élixirs et de substances conservatrices ? Longtemps encore ils gardaient les apparences de la vie, puis, semblables à la chrysalide qui file son cocon, ils s'endormaient quarante jours pour renaître sous la forme d'un jeune enfant qu'on appelait au trône... (15).

Mais cette renaissance n'est pas une résurrection: elle ne redonne pas à l'être un pouvoir de jaillissement ni de fécondation. A l'inverse de la fée des légendes « éternellement jeune », ces sorciers de la connaissance ne sont qu'éternellement vieux. « Ces vieillards languissaient sous le poids de leurs couronnes et de leurs ornements impériaux, entre des médecins et des prêtres dont le savoir leur garantissait l'immortalité ».

(15) *Id.*, p. 377.

Or la véritable immortalité ne peut jamais être garantie. Ce qui condamne ces nécromants au supplice d'une éternité sans vigueur, c'est qu'ils se refusent à véritablement mourir. Ils veulent conserver leur corps, leur *forme,* ils résistent à cette dissolution matérielle sans laquelle ne peut se produire pour Nerval aucune vraie renaissance. Comme il leur faut malgré tout ménager un espace à la métamorphose, ils s'arrangent une fausse mort, un sommeil artificiel de quarante jours. Le même se trouve alors figé et embaumé dans la stupeur, dans l'horizontalité d'une durée morte. La race vivante se prolonge au contraire en un jeu d'oscillations, en une alternance d'enfoncements et d'émergences: rivière tantôt aérienne et tantôt souterraine. Elle demande que chacun de ses membres accepte de mourir, de rentrer dans le sein des choses — dans l'histoire d'Adoniram Nerval dit même: de retrouver le feu central —, pour que chaque identité nouvelle puisse rejaillir ensuite à la surface de la terre, à la lumière d'un jour chaque fois recréé. La race ne vit donc pas d'hypnose, elle n'a pas besoin de cocons, ni de ces faux cercueils, les hypogées; elle choisit de se perdre dans des tombeaux véritables, dans ces lieux sincèrement profonds et visiblement liés à une épaisseur de matière que sont grottes ou volcans. La moralité d'*Aurélia,* c'est ainsi que pour se sauver il faut accepter de descendre en enfer, de tout perdre, et jusqu'à la raison. Point de santé qui ne passe par la folie, point d'immortalité qui n'acquiesce à la mort, point de renaissance qui ne vise secrètement la destruction. Etre et néant se lient ici en une dialectique dangereuse: et le suicide de Nerval n'est peut-être après tout, qu'un moment de cette dialectique, qu'une expression limite de sa foi dans la vie.

Mais si l'être ne se transmet qu'en acceptant d'abord de disparaître, on devine dans quel climat, d'angoisse et d'espoir mélangés, va s'effectuer la passation magique d'identité. Chaque mort particulière devra être un acte de foi dans la profondeur, dans la puissance de recueillement et de liaison de l'onctuosité cosmique. Ce corps rendu au monde, il faudra croire que la continuité matérielle saura en faire glisser le principe jusque dans l'enveloppe renaissante d'un autre corps. Le choix nervalien de l'immortalité ne se sépare donc pas de son besoin d'un monde lisse et sans couture: c'est la matière homogène, le limon qui feront passer la vie — le feu — d'être en être. Mais on n'est jamais sûr que ce passage s'effectuera vraiment, qu'un hiatus ou un obstacle n'arrêteront pas au dernier moment la progression souterraine de l'être. Le doute accompagne ici intimement la foi, et c'est pourquoi le personnage qui incarne le mieux l'ambiguïté raciale, c'est le fils qui se sent à la fois occupé et abandonné par son père: Gérard face au docteur Labrunie, dans la maison du docteur Blanche, Jésus-Christ face à Dieu, ou à une absence de Dieu, sur le Mont des Oliviers.

O mon père ! Est-ce toi que je sens en moi-même ? Si ce n'est pas le père qui vit à l'intérieur du fils, tout est perdu et le fils lui-même ne peut rien pour les hommes (« Hélas — et si je meurs, c'est que tout va mourir ! »). De Dieu à Jésus, et de Jésus aux hommes, le seul mystère est donc celui d'une présence continue, d'une retransmission à la fois matérielle et spirituelle d'existence :

Sais-tu ce que tu fais, puissance originelle
De tes soleils éteints l'un l'autre se froissant...
Es-tu sûr de transmettre une haleine immortelle
Entre un monde qui meurt et l'autre renaissant ?... (16)

Le drame, c'est justement que les soleils se *froissent,* au lieu de lier continuement leurs flammes. La discontinuité élémentaire risque ainsi de provoquer une double mort du monde et de l'esprit. Et pourtant l'haleine se transmet; le mystère de cette transmission, d'une mort vivante, d'une vie à la fois mortelle et immortelle, Gérard aurait pu sans doute le pénétrer avec l'aide du christianisme. Mais il est significatif qu'il n'aît accepté du christianisme que son visage de doute, et que lorsqu'il choisit de s'identifier à Jésus-Christ, c'est au Jésus du Mont des Oliviers, à un Jésus orphelin et interrogateur.

J. - P. RICHARD.

(16) *Id.*, p. 33.

JEAN RICHER

LE LUTH CONSTELLÉ DE NERVAL

> *Le* Macrocosme, *ou grand monde, a été construit par art cabalistique; le* microcosme, *ou petit monde, est son image réfléchie dans tous les cœurs.*
>
> AURÉLIA.

Il est à présent établi et assez généralement accepté que Gérard de Nerval, dans sa vie et dans son œuvre, a été influencé par des notions empruntées aux différentes branches de l'ésotérisme occidental. Une note de la collection Spoelberch de Lovenjoul porte mention des divers sujets qui, vers 1850, pensons-nous, lui paraissaient mériter une enquête approfondie.

On y lit, par exemple : « Calendrier de Jules César, Biographie des Cabalistes célèbres, Livres Sibyllins, Oracles, Cosmogonie, Alchimie, Histoire des révélations, Supp. des grands hommes, Magnétisme, Phrénologie, Physionomie, Histoire des races, Horoscope, Chiromancie, Fatalité des noms, Affection des couleurs, Cartomancie, Astrologie, Songes, Mystères égyptiens, Explication de l'Apocalypse, Astronomie perpétuelle, Fleurs (langage), Nombres, Reliques, Prédestination, Sorts, Mauvais œil (jettatura), Vers dorés, Prophéties divines, Histoire des esprits, Anges, Démons, Médecine [1] ».

Si ces notes sommaires représentaient un programme de travail, il faut bien dire que le volume des *Illuminés, Aurélia* et *Les Chimères* ne l'ont rempli que très imparfaitement (ce dont du point de vue de l'art, il convient sans doute de se féliciter). Toutefois, dans le projet d'*Œuvres complètes,* on trouve aussi, sous la rubrique « Ouvrages commencés ou inédits », des *Mémoires du Comte de Saint-Germain* et des *Lettres cabalistiques.* [2].

---

(1) Collection Spoelberch de Lovenjoul, D. 741 f° 100 publié par Nicolas Popa dans son édition des *Filles du feu,* 1931, tome II, p. 26 en note.

(2) Le premier de ces ouvrages s'identifie sans doute à *l'Ane d'or* récemment retrouvé (cf. *Mercure de France,* Mai 1955).

Ce n'est pas la valeur des recherches de Nerval dans le domaine de l'ésotérisme qui nous concerne, mais la destination particulière qu'il leur a donnée. L'écrivain a tiré parti, pour son œuvre littéraire, du symbolisme et de la mythologie, de l'alchimie, de la magie et de la nécromancie. Il serait donc surprenant qu'il n'ait pas abordé l'astrologie et les mentions « horoscope » et « astrologie » dans la note que nous venons de citer, peuvent éveiller l'attention.

La croyance de Nerval à l'astrologie est d'ailleurs exprimée dans *Aurélia* (11-6).

« L'heure de notre naissance, le point de la terre où nous paraissons, le premier geste, le nom, la chambre, et toutes ces consécrations, et tous ces rites qu'on nous impose, tout cela établit une série heureuse ou fatale d'où l'avenir dépend tout entier. »

On nous permettra de rappeler un passage du *Banquet* de Dante, qui donne quelques règles d'interprétation des textes comportant une signification ésotérique. Nous le citons dans une traduction que Nerval a pu connaître :

« ...Il faut savoir que les ouvrages peuvent s'entendre et se doivent expliquer principalement par quatre sens. L'un s'appelle le sens littéral ou exact, le deuxième s'appelle allégorique... Le troisième sens, nommé moral, est celui que les lecteurs doivent attentivement rechercher dans les ouvrages, à leur profit et au profit de ceux qu'ils enseignent... Le sens quatrième se nomme *anagogique,* c'est-à-dire au-dessus du sens matériel. » (3).

Si on tente d'appliquer ces principes d'explication aux *Chimères,* on s'aperçoit assez vite que le sens le plus extérieur, le plus évident, celui qui fait l'objet de la plupart des commentaires, est surtout à base de réminiscences personnelles. On découvre ensuite un sens symbolique et, éventuellement, une signification métaphysique transcendante. En fait, dans *Les Chimères,* les deux se confondent souvent, et comme nous ne croyons pas que les poèmes de Nerval comportent de sens « moral », nombre de vers n'ont en réalité que deux significations. Il résulte de cette analyse que la plupart des interprétations proposées sont fausses ou dérivent des significations principales qu'il s'agit, dans chaque cas, de déterminer. Il ne suffit pas de présenter pêle-mêle toutes les interprétations : il faut ne conserver que celles qui s'insèrent dans un ensemble *signifiant et cohérent.* L'analyse devra, en outre, être aussi exhaustive que possible et, le cas échéant, tenir le plus grand compte des gloses données par Nerval lui-même.

---

(3) *Le Banquet*, première traduction française par Sébastien Rhéal (1852) pp 36-37.

Nous allons examiner ici, compte tenu des remarques qu'on vient de lire, le sonnet *El Desdichado,* en nous excusant de devoir ajouter à l'abondante « littérature » relative à cette question.

Le titre semble venir de Walter Scott ; ce mot « desdichado » figure encore dans les armoiries compètes des Churchill. Mais le titre primitif du sonnet, attesté par un manuscrit qui existe encore, était *Le Destin.* Nous nous proposons de prouver que le poème, portrait astrologique, exprime à la fois un *caractère* et un *destin,* ceux de Gérard Labrunie, dit Gérard de Nerval. Les deux titres se complètent donc ; le poète a opté pour le plus brillant, le plus énigmatique, le plus sonore, comme c'était son droit et, peut-être, son devoir. Avant de commencer notre démonstration, il est indispensable de mettre sous les yeux du lecteur, même ignorant tout de l'astrologie, le thème de nativité de Nerval [4].

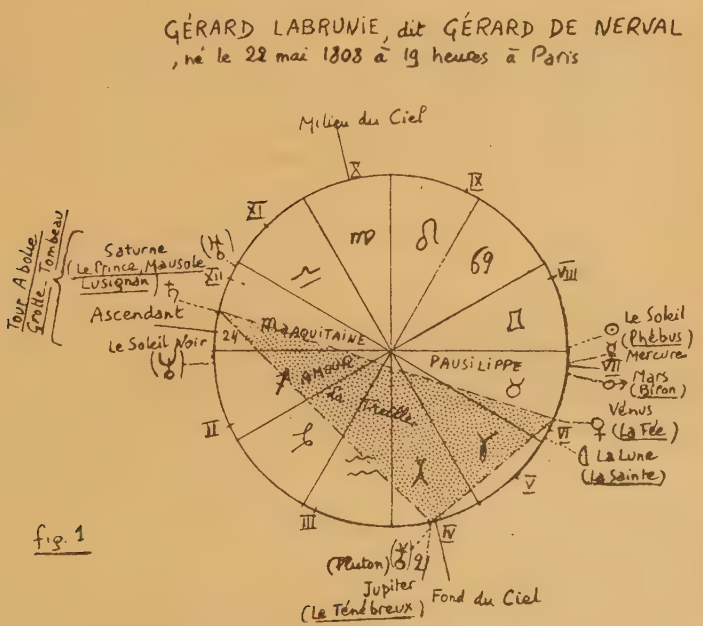

fig. 1

LE LUTH CONSTELLÉ

(4) L'acte de naissance de Nerval porte « 20 heures » — Nous avions d'abord établi notre travail sur cette donnée. — M. Malagié, étudiant le thème progressé de Gérard en fonction des grands événements de son existence, a conclu qu'il fallait estimer que l'heure réelle de naissance se situait peu après 19 heures. Nous espérons que M. Malagié publiera prochainement son travail à ce sujet qui repose en particulier sur l'étude du rôle de l'opposition Lune-Uranus du thème, important au moment des grandes crises.

JE SUIS LE TÉNÉBREUX, LE VEUF, L'INCONSOLÉ.

1. *Sens biographique :* Nerval était bien dans la réalité « veuf » sentimentalement de Jenny Colon et frappé d'une profonde mélancolie, dissimulée sous le masque de l'humour.

2. *Sens symbolique ou ésotérique :* Il a été mis en évidence par G. Le Breton [5] et dérive des significations de l'Arcane XV du Tarot. Mais l'allusion à Pluton et aussi à Mausole (« ténébreux » dont la veuve Artémise est « inconsolée ») se double d'une signification astrologique personnelle. Nerval avait été frappé par la planche du *Songe de Poliphile,* qui représente le tombeau de Mausole [6].

Si on se reporte à l'horoscope de Nerval, on voit que dans son thème natal Pluton, « roi de l'Empire ténébreux », comme dit Pernety, était conjoint à Jupiter, au fond du Ciel. Mais la planète Pluton n'a été découverte qu'en 1930. Par une extraordinaire intuition, Nerval, qui savait seulement que Jupiter, dans son thème, était au fond du Ciel, a perçu en outre l'influence plutonienne.

LE PRINCE D'AQUITAINE A LA TOUR ABOLIE :

1. *Sens biographique extérieur :* Nerval croyait que le nom même de Labrunie signifiait la Tour (comme le montrent les notes généalogiques conservées à Chantilly), et que ses ancêtres avaient possédé un château sur les bords de la Dordogne. Il leur attribuait des armes portant trois tours d'argent [7]. La lettre d'envoi du sonnet *A Madame Sand* [8], dont le texte complet malheureusement nous manque, est signée *Gaston Phoebus d'Aquitaine.* Et, comme l'a indiqué L. Cellier, sur l'ensemble est venu se greffer une réminiscence de *Comme il vous plaira,* l'allusion à l'Aquitaine [9].

2. *Sens astrologique :* Un des ouvrages dans lesquels Nerval a le plus souvent puisé est celui d'Alexandre Lenoir : *La Franche-Maçonnerie rendue à sa véritable origine ou l'antiquité de la Franche-Maçonnerie prouvée par l'explication des mystères anciens et modernes* (1814). Or, à la page 297 de

(5) *Fontaine,* 1945, N°* 44 et 45.
(6) Voir aussi notre article « Nerval dans la nuit du tombeau » *Mercure de France,* novembre 1952.
(7) A. Marie : *Gérard de Nerval,* p. 388.
(8) *Œuvres,* tome I, éd. de la Pléiade, lettre 269.
(9) *Cahiers du Sud,* N° 311, 1952, « sur un vers des Chimères: Nerval et Shakespeare ».

cet ouvrage, on lit : « ...les anciens donnaient indistinctement le nom de *tours*, de *maisons* ou de *palais* aux signes du Zodiaque ».

Qu'est-ce que la *Tour abolie* ? C'est le signe du Zodiaque correspondant à la Maison XII qui est celle qui indique les malheurs, etc..., mais c'est surtout le signe du *Scorpion* qui est traditionnellement signe martien et en relation avec l'Arcane XVI du Tarot, la *Tour foudroyée*. Or, dans le thème de Nerval, l'Ascendant, point du Ciel qui se levait au moment de sa naissance et le *signait* en quelque sorte, était dans le Scorpion. En outre, la Maison XII était tout entière dans le signe du Scorpion. Cette maison était assez réduite, n'occupant que dix-huit degrés (autre sens possible d'*aboli*).

En se reportant à la figure, on y verra que dans la Maison XII se trouvait aussi le grand maléfique Saturne, opposé à Mars. La réunion de ces signatures était en relation avec une inclination presque irrésistible à la folie et au suicide.

Il ne fait donc pour nous aucun doute que le poète connaissait très bien (trop bien) son horoscope : c'est un aspect de son drame intérieur jusqu'ici ignoré. Se livrant récemment à un commentaire de certaines grandes images du Tarot [10], Aimé Patri a formulé sur l'Arcane XVI quelques remarques qui valent pour Nerval.

« La Maison-Dieu ou tour foudroyée d'où l'on voit, expédiés la tête la première deux petits personnages, l'un qui se croyait sage et l'autre qui ne l'était pas. La punition des Gémeaux apprentis évoque sans doute l'échec des imprudents « souffleurs » de la tradition alchimique qui ont joué avec le feu. La Tour foudroyée est expressément découronnée, comme le montre l'image du Tarot de Marseille. Cet arcane, encore plus que celui du *Mât, évoque donc la folie, la Tour perd la tête*. Or, la folie nous renvoie encore aux « Souffleurs » (folie = soufflet) [11] et la Tour est elle-même « soufflée » par le vent de Dieu, symbolisé par une plume. Quant au nom de la Maison-Dieu, il évoque certainement celui de la Tour de Babel (Babel = porte de Dieu). La Sagesse de ce monde est renversée. Mais comme rien n'est simplement maléfique, on voit aussi pleuvoir les dons du Saint-Esprit figurés par les langues de feu qui compensent la confusion terrestre des langues. »

MA SEULE ÉTOILE EST MORTE :

1. *Sens biographique :* Nerval se réfère à la mort de Jenny Colon, morte en 1842.

(10) « Un monde intelligible d'images ». *Critique*, mai 1954.
(11) Bas-latin *follis*.

2. *Sens astrologique* : Dans le thème natal de Gérard, Vénus dans le Taureau (donc en domicile) est en opposition à Saturne. Mais cette opposition n'est pas exacte, donc Vénus n'est pas complètement maléficiée.

Par ailleurs, il y a un beau trigone de Jupiter à Saturne (Jupiter étant en domicile dans les Poissons), c'est peut-être cette planète bénéfique que Nerval a voulu désigner par sa *Seule Etoile*.

Elle est morte parce qu'elle est au fond du Ciel. Chose que Nerval ignorait, elle était en outre conjointe à Pluton, roi des Enfers [12].

3. *Sens général* : Celui de l'Arcane XVII du Tarot, mis en relation avec l'Etoile bénéfique Fomalhaut, placée au début du signe des Poissons.

ET MON LUTH CONSTELLÉ :

1. *Sens astrologique* : Luth, dit Littré, vient de l'arabe *al'oud*, qui signifie *bois*.

Nerval connaissait ce sens de *'oud* par les *Modern Egyptians* de William Lane, source constante du *Voyage en Orient*.

On lit, en effet, au chapitre « Musique » de cet ouvrage : « Le *'oud* est un luth dont on joue avec un plectre. C'est, depuis des siècles, l'instrument le plus communément employé par les meilleurs musiciens arabes et il est célébré par de nombreux poètes. Son nom (dont la signification originale est « bois ») avec l'article *el* préfixé est la source dont dérivent les termes *liuto* en italien, *luth* en français, *lute* en anglais, etc. L'instrument a *sept doubles cordes* : deux pour chaque note. Elles sont de boyau d'agneau. »

Trois dessins représentant respectivement un 'oud vu de face, le même de profil, et un joueur de 'oud, accompagnent cette description. On notera qu'il est tentant de mettre les sept doubles cordes en relation avec les planètes (chaque planète ayant, comme l'on sait, deux domiciles dans le Zodiaque, donc deux principales modulations).

Nous pensons donc que le *luth* désigne non seulement l'instrument de musique traditionnellement attribué au poète, mais le bois (*al'oud*) qui est matière vivante et spécialement un

(12) Notons toutefois la présence sur le manuscrit Eluard du signe de la Terre au-dessus du O de Morte. Il est mis sans doute pour le signe de Vénus. Dans ce cas l'allusion concerne uniquement l'opposition Vénus-Saturne.

bois gravé-*constellé*, c'est-à-dire sur lequel seraient dessinées les étoiles signant l'homme Gérard Labrunie, donc son *horoscope*.

2. *Sens général* : Dom Pernety aux articles *Lut*, et *Sceau d'Hermès* du *Dictionnaire mytho-hermétique*, déclare : « Le *lut* est une espèce de mortier [...] dont les artistes se servent pour enduire ou encroûter les vaisseaux de verre, afin qu'ils résistent mieux à l'action du feu. Le lut sert aussi à joindre les ouvertures de deux vaisseaux, ou leurs becs de communication, pour empêcher que les esprits qui doivent passer de l'un dans l'autre ou y circuler, ne se dissipent et ne s'évaporent. A l'article *Sceau ou Scéel*, nous apprenons que « les sept Sceaux d'Hermès sont les opérations secrètes de l'œuvre philosophique » (en relation probablement avec les sept planètes). Mais plus important est pour nous le fait que le nom du *lut de Sapience* vient du latin *lutum, limon* ; cela nous ramène au même type d'interprétation. C'est toujours du corps et de l'esprit de l'homme et de leur évolution qu'il s'agit. *La fille qui mange des citrons*, du texte *Panorama* de Nerval, si on établit l'équivalence simple *citron* = *limon* sera une sorte de Cronos féminin dévorant ses enfants, car les *enfants du limon* ce sont les hommes (voir *Le Christ aux oliviers*), c'est le rapprochement = *homo-humus* qui se trouve dans un sermon de maître Eckhardt. De même le *luth constellé*, si on donne à luth non plus le sens de bois gravé, mais celui de *limon*, désignera en fait l'être humain, microcosme où se reflètent les astres. Ces interprétations, notons-le, reposent uniquement sur les textes de Nerval et sur les ouvrages qu'il a constamment consultés.

PORTE LE SOLEIL NOIR DE LA MÉLANCOLIE :

1. *Sens biographique* : Il y a là d'abord une réminiscence de la célèbre gravure *La Mélancholia* d'Albrecht Dürer, à laquelle Gérard fait allusion dans le *Voyage en Orient* [13] et dans *Aurélia* et un souvenir du poème où Gautier l'avait décrite (1834).

2. *Sens astrologique* : M. Louis Barmont [14] a signalé, en commentant la gravure de *La Mélancolie*, un passage de l'Evangile selon saint Luc (X-18) qui met le soleil noir en relation avec le signe martien du Scorpion : « Je voyais Satan tomber du ciel comme un éclair. Voici que je vous ai donné le pouvoir de fouler aux pieds les serpents, les scorpions et toute la puissance de l'ennemi ; et rien ne pourra vous nuire. »

(13) Voir *Voyage en Orient*, éd. G. Rouger, t. IV p. 220.
(14) *Etudes Traditionnelles*, mai 1946. Cette étude a fait l'objet d'un tiré à part (Chacornac éd.).

D'autre part, le soleil noir désigne le point opposé au soleil dans le thème natal. Or, pour Nerval, ce point n'était autre que l'Ascendant qui représente l'être même ; le poète ne pouvait savoir que, dans son thème, là se trouvait aussi Neptune, planète de l'intuition, du rêve et du voyage. L'opposition du soleil à l'Ascendant crée une dualité du moi pouvant aller jusqu'à la tendance à l'auto-destruction. Elle est génératrice de souffrances et aussi, comme le croyait Nerval, de mélancolie. Si on accepte l'identification de la Mélancolie au signe du Scorpion, dans le thème de Gérard, la présence en ce signe de l'Ascendant et de la planète Saturne, en Maison XII, maison des souffrances et des revers, amplifiait beaucoup le côté mélancolique du caractère et du destin.

3. *Sens général :* Dom Pernety indique que la Mélancolie signifie : « La putréfaction de la matière. Les Philosophes appellent aussi cette opération calcination, incinération, prégnation. On a donné ce nom à la matière au noir, sans doute parce que la couleur noire a quelque chose de triste et que l'humeur du corps humain appelée *mélancholie* est regardée comme une bile noire et recuite qui cause des vapeurs tristes et lugubres. »

Le premier quatrain du sonnet *El Desdichado* comporte donc l'examen de tous les éléments affligeants du thème natal du poète. Le choix des images n'y a rien d'arbitraire, mais est rigoureusement déterminé par la figure que Nerval avait sous les yeux. Il est probable que Nerval avait établi son propre thème en prenant 20 heures comme heure de naissance [15]. Il en résultait que l'enchaînement des images n'était pas quelconque. Croyant que son Ascendant était en Sagittaire, signe jupitérien, le poète s'identifiait d'abord à Jupiter qui est au fond du Ciel (*Je suis le ténébreux, le veuf, l'inconsolé*).

Jupiter est en trigone à Saturne (*Le Prince d'Aquitaine à la Tour abolie*) ; Saturne est opposé à Vénus (*Ma seule Etoile est morte*). Revenant à l'Ascendant, Nerval constatait qu'il était opposé au Soleil, donc qu'il s'identifiait au *Soleil noir*.

Comme l'a montré M. G. Le Breton, on peut mettre ces grandes images en relation avec les Arcanes XV (*Le Diable*), XVI (*La Tour foudroyée*) et XVII (*L'Etoile*) du Tarot. Mais Nerval n'aurait pas décrit ces Arcanes de préférence à tous autres s'ils n'avaient pas comporté pour lui une signification particulière, en relation avec son *Destin*. Or, cette suite comporte aussi un sens à la fois divinatoire et spirituel présa-

(15) En raison de l'importance de cette figure, sans doute fausse dans l'absolu, pour l'interprétation du sonnet, nous la donnons également (fig. 2).

geant mort et résurrection : *Le Diable* est l'Arcane du mauvais génie, il représente la force majeure, la fatalité ; *La Maison-Dieu* (ou Tour foudroyée) indique chute, catastrophe, écroule-

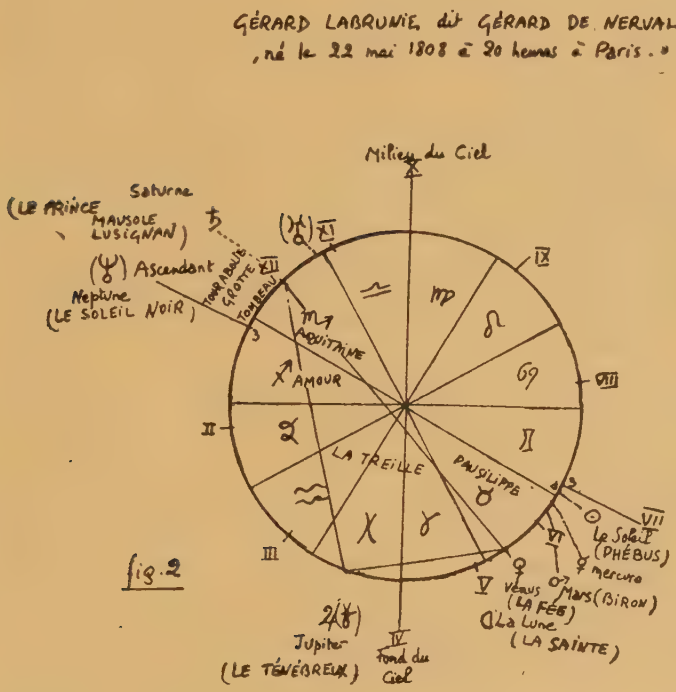

fig. 2

LE LUTH CONSTELLÉ

ment. *L'Etoile* symbolise l'espoir qui demeure vivace au cœur de l'homme, malgré les catastrophes, et spécialement l'espoir de salut ou de réalisation spirituelle.

On sait l'importance du rôle que joue l'Etoile, entendue en ce sens, au début d'*Aurélia* (chapitres 2 et 3) : « ...pendant qu'il m'accompagnait, je me mis à chercher dans le ciel une étoile, que je croyais connaître, comme si elle avait quelque influence sur ma destinée. L'ayant trouvée, je continuai ma marche en suivant les rues dans la direction desquelles elle était visible, marchant pour ainsi dire *au-devant de mon destin*, et voulant apercevoir l'étoile jusqu'au moment où la mort devait me frapper. [...] La route semblait s'élever toujours et l'étoile s'agrandir. Puis je restai les bras étendus, attendant le moment où l'âme allait se séparer du corps, attirée magnéti-

quement dans le rayon de l'étoile. » N'accordons pas ici à Nerval des connaissances trop étendues. L'astrologie sert de prétexte, de point de départ à sa poétique rêverie, ou à son délire, comme on voudra. Il déclare dans le même passage se diriger *vers l'Orient*. Donc, ici, l'Etoile se confond avec son Ascendant ou encore avec Saturne, qui peut, et effet, se distinguer à l'œil nu. Ne cherchons pas de correspondances ; d'ailleurs il n'y en a guère, entre les aspects du thème et les Etoiles fixes [16].

Pour éviter de donner à notre commentaire les dimensions d'un volume, dans l'interprétation de la suite du poème, c'est-à-dire du deuxième quatrain et des deux tercets, nous ne reprendrons en détail ni l'examen des allusions biographiques, ni les rapprochements possibles avec *Sylvie* et *Aurélia*, ni l'interprétation comme allégorie alchimique. C'est dire que nous insisterons surtout sur l'interprétation astrologique, qui est nouvelle.

Le premier quatrain avait quelque chose à la fois de profondément pessimiste (il ne tenait compte que des éléments défavorables du thème) et de statique. La suite du poème a un caractère plus dynamique ; elle fait intervenir l'influence supposée des aspects planétaires du thème de naissance sur les événements de la vie. Il s'agit, d'ailleurs, d'une prophétie *a posteriori*, et l'on sait que les prédictions de ce genre sont les plus exactes... Le deuxième quatrain passe en revue les aspects heureux et bénéfiques du thème. Mais il apparaît que Nerval part de son thème de naissance, image de son microcosme, pour essayer de discerner quelles voies spirituelles s'offrent à lui. C'est pourquoi de nombreux vers de *El Desdichado* comportent en même temps une signification plus générale, car « L'expérience de chacun est le trésor de tous ». A cet égard, les sonnets *El Desdichado* et *Artémis* forment véritablement un couple ; ils se complètent et s'éclairent mutuellement.

DANS LA NUIT DU TOMBEAU :

Il est ici nécessaire de résumer ce que nous avons dit ailleurs [17]. Nerval a expliqué *le Veuf* du premier vers du

(16) Nous avions, il y a quelques années, en compagnie de M. Malagié, examiné le thème de Nerval du point de vue des relations entre les aspects planétaires et les étoiles fixes. Il n'y a là rien à conclure que l'ignorance du poète quant à cet aspect de la question.

Dans le passage cité d'*Aurélia*, relevons au passage l'influence de Nodier (*Une heure ou la vision*).

(17) Voir note 6.

sonnet par la glose *Le Prince Mort* barrée et remplacée par *olim* (dans le passé) *Mausole* (?). Mausole, roi légendaire de Carie, épousa sa sœur (son double), Artémise. A sa mort, la Reine, inconsolable, lui éleva un monument funéraire considéré comme l'une des sept merveilles du monde. Mais, ayant fait brûler son corps et ayant recueilli ses cendres, elle en frustra son tombeau, préférant les boire dans la coupe dont elle usait habituellement. Ainsi Artémise peut passer pour la représentation d'une allégorie alchimique : elle s'est incorporée magiquement l'esprit du Roi, elle est donc à la fois Reine et Roi, hermaphrodite alchimique, lune-soleil, soufre-mercure, Pandora. Après avoir fait subir à Mausole un traitement par le feu, elle a fait de son propre corps le tombeau, le Mausolée, réalisant à la perfection le jeu de mots pythagoricien *soma-sema* (corps-tombeau).

Nerval s'identifie donc à Mausole, et il a été *consolé* par Artémise. Mausole, astrologiquement, correspond à Saturne, planète de la Mort, placée en Maison XII (en relation également avec la Mort, les souffrances, les emprisonnements...). C'est bien le Mort dans son sépulcre et, suivant la formule de l'alchimiste Nicolas Barnaud, *le cadavre et le sépulcre ne font qu'un.*

TOI QUI M'A CONSOLÉ :

Au moins autant qu'à la mythique jeune fille rencontrée lors de son premier voyage en Italie de 1834, Nerval s'adresse au complexe féminin abstrait représenté par Vénus et par la Lune, situés dans son thème en opposition à Saturne et atténuant quelque peu son influence maléfique et génératrice d'humeurs noires.

En particulier, on note une embellie dans la vie du poète durant la période 1834-1838 ; c'est l'époque du premier voyage en Italie, de la passion pour Jenny Colon, de la Bohême galante, en relation avec les personnages mythiques d'Octavie, d'Artémis, de l'Etoile, d'Aurélia. Le vers suivant est plus explicite encore, bien qu'on ne l'ait jamais lu correctement :

RENDS-MOI LE PAUSILIPPE ET LA MER D'ITALIE :

Le mot grec *pausilypon*, qui a donné son nom au cap de la baie de Naples, signifie *cessation de la tristesse*. Vénus est, en effet, la déesse de la joie, des plaisirs et des arts.

LA FLEUR QUI PLAISAIT TANT A MON CŒUR DÉSOLÉ :

Malgré la glose du manuscrit, qui se lit assez nettement *ancolie*, nous pensons que cette fleur est bien l'*angsoka* ou *flamma sylvarum pergrina* de Rumphius, dont il est question dans *Aurélia*.

Nerval en a trouvé le nom dans le *Choix de poésies orientales*, de Francisque Michel. Dans une page inédite d'*Aurélia*, publiée par nous, il la nomme « la fleur d'anxoka, que les profanes appellent fleur du feu » [18].

Or, le soleil dans le thème de Gérard est dans la Maison VII, qui intéresse les relations sociales et le mariage. Il était, en outre, en trigone au Milieu du Ciel, mais opposé à l'Ascendant.

Si l'an-xoka est le Soleil, Nerval, en commentant « la fleur » par : « an-colie » a peut-être recherché une équivalence phonétique exprimant l'idée de *fleur maléficiée* en empruntant une terminaison qui, comme l'a fait remarquer M. André Rousseaux, rime richement avec *mélancolie*. Et en outre l'*ancolie* veut dire *folie* en langage des fleurs [19].

ET LA TREILLE OU LE PAMPRE A LA ROSE S'ALLIE :

La glose « Jardin du Vatican » paraît d'abord assez peu éclairante, mais dans les variantes : « où la rose à la *vigne* s'allie » et « où le pampre à la *vigne* s'allie », nous pensons qu'il faut entendre *la pigne* au lieu de la vigne. L'allusion se rapporterait alors à la pomme de pin gigantesque qui a donné son nom au *Jardin de la Pigna*. Nerval pense aussi aux statues antiques vues au Vatican. La pomme de pin est un attribut de Bacchus. Gérard a lui-même remplacé *pigne* par son équivalent phonétique et symbolique vigne. Le poète fait sans doute venir le mot treille de *trilix-trilicium* (à trois fils) qui est l'étymologie correcte de treillis.

Le pampre, la pigne, la vigne autant de façons de désigner Bacchus, né de la cuisse de Jupiter. Or, *Jupiter* dans le thème natal du poète est dans le signe des Poissons, domicile de Jupiter et en trigone à Saturne (grand'père de Bacchus). D'autre part, Gérard croyait que son ascendant était dans le Sagittaire, autre signe jupitérien et en relation avec les cuisses. Il *s'allie* aussi par un sextil à Vénus qui a pour attribut *la Rose*.

(18) *Mercure de France*, 1er Novembre 1952.
(19) Voir : André Rousseaux : *Domaine français*, Genève 1943.

Cette treille vaticane est en réalité vaticinatoire, ses trois fils relient entre eux Saturne, Jupiter et Vénus, dans le thème de Nerval, et en font apparaître les éléments bénéfiques.

Le premier tercet commence par :

SUIS-JE AMOUR OU PHEBUS ?... LUSIGNAN OU BIRON ?

Cette interrogation correspond à la recherche de la *dominante planétaire* du thème et repose sur l'étude des deux oppositions principales : celle de l'Ascendant au Soleil ; celle de Saturne à Mars.

L'Ascendant (et Neptune) sont dans le Sagittaire (fig. 2), ce qui évoque l'image du dieu-archer, Eros. L'Ascendant est au point opposé au Soleil ou Soleil noir. Sur le manuscrit Eluard, Nerval a rajouté après coup les deux petits traits horizontaux sous l'*a* d'Amour qui précisent qu'il s'agit bien du dieu. Il a ausssi hésité entre les formes Phœbus (Gaston Phœbus, le prince d'Aquitaine) et Phébus. (*Suis-je Phébus ou Phœbus ?* qu'on se reporte à la figure).

Lusignan est veuf de Mélusine comme Artémise est veuve de Mausole. Il représente Saturne en Maison XII en Scorpion (signe qui évoque la femme-serpent). Mars, symbolisé par le guerrier Biron est au point opposé, dans le Taureau en Maison VI. (En cette place il maléficie la gorge et le Biron historique fut décapité).

Les deux vers suivants apportent les réponses aux questions ainsi formulées :

MON FRONT EST ROUGE ENCOR DU BAISER DE LA REINE :

Cette reine, précise un commentaire de Nerval est la *Reine Candace,* soit la Reine de Saba, constante figure, dans son œuvre, de la Mère-épouse sacrée ; donc la réponse à la première question est : *Je suis Amour* (Donc je ne suis pas Phébus).

J'AI RÊVÉ DANS LA GROTTE OU NAGE LA SIRÈNE :

C'est sans doute un souvenir du voyage en Italie (La grotte de la villa Grégoriana à Tivoli), mais c'est aussi et surtout la reconnaissance de la prédominance de Saturne : *Je suis Lusignan,* je ne suis pas Biron.

ET J'AI DEUX FOIS VAINQUEUR TRAVERSÉ L'ACHÉRON :

Allusion aux deux principales « descentes aux enfers », celles de 1841 et 1853-1854 auquel fait aussi allusion le vers *La treizième revient c'est encor la première* du sonnet *Artémis* [20].

Ici, il faudrait entreprendre une étude astrologique du thème progressé et des grandes crises de folie de Nerval qui ne peut trouver place que dans une revue spécialisée. Indiquons cependant que ces crises sont en relation avec les transits solaires sur les grandes oppositions du thème.

MODULANT TOUR A TOUR SUR LA LYRE D'ORPHÉE :

Il convient d'établir l'équivalence luth constellé-lyre d'Orphée. C'est toujours du même instrument heptacorde qu'il s'agit. Nerval ne tient pas compte des planètes Uranus, Neptune, Pluton indiquées, pour mémoire, sur nos figures.

LES SOUPIRS DE LA SAINTE ET LES CRIS DE LA FÉE :

Nerval se réfère aux deux grands aspects du principe féminin : Vénus (*La fée*) est en opposition à Saturne, et il commente par : « Mélusine ou Manto » [21]. La lune (*La Sainte*), ou Hécate est à la pointe du signe vénusien du Taureau.

Comme Orphée, le poète est descendu aux enfers mais lui non plus n'en ramènera pas son Eurydice, sa « sainte de l'abîme » qui est à la fois Perséphone, sa propre mère et Aurélia-Jenny Colon.

On aura remarqué que chacun des principaux aspects du thème fait l'objet d'une série d'allusions complémentaires, suivant qu'il s'agit des aspects défavorables, des aspects heureux ou des incidences sur les événements de la vie.

La merveille, c'est qu'un poème aussi magnifique,

(20) Voir notre *Nerval et les doctrines ésotériques* (1947), pp. 111 et suivantes.

(21) Manto est un des noms de la Sibylle, fille de Tiresias, aussi identifiée à *Daphné* à *Erytréa* et à *Artémis*...
(Cf. David Blondel : *Des Sibylles*, 1649, p. 32 et suivantes).

dépourvu de sens apparent, ait pu être très consciemment fabriqué par un « fou » malicieux qui avait sans doute sous les yeux la figure que nous avons établie à notre tour. L'excès même de cohérence de notre explication déroutera les nombreux lecteurs de poésie qui s'enferment dans les délectations de la pure musique. Ceux qui admettent qu'un beau poème puisse comporter une signification logique devront aborder l'étude, au moins sommaire, de l'astrologie, avant de décider si nous avons, enfin, saisi le fil d'Ariane dont parle Nerval dans la dédicace des *Filles du feu* (recueil auquel *Les Chimères* étaient jointes) : « entouré de monstres contre lesquels je luttais obscurément, j'ai saisi le fil d'Ariane, et dès lors toutes mes visions sont devenues *célestes* ». Nous croyons d'ailleurs que, tandis que l'interprétation astrologique du sonnet lui restitue le sens qu'il comportait aux yeux de Nerval et nous révèle le système employé pour le construire, elle n'exclue pas l'interprétation alchimique. Celle-ci confère au poème une valeur plus générale, élève le destin d'un individu particulier aux dimensions d'un mythe éternel, celui de la descente aux enfers, de la mort spirituelle et de la résurrection.

El Desdichado, sonnet plutonien, est comme *Artémis* une stèle pour le poète ou plus exactement un Tombeau alchimique. Cela est précisé par une géographie fantastique qui vise à établir l'équivalence du pays des ancêtres — Aquitaine ou Valois — et du pays des morts, l'enfer des anciens. Les personnages des chansons populaires, Lusignan, Mélusine, Biron, se mélangeant aux souvenirs de la région de Naples et de la descente aux enfers de l'*Enéide* : Tombe de Virgile, Pausilippe, mer d'Italie, grotte où nage la sirène, évoquent le Vésuve, l'Arverne, la Sicile, Tivoli, les lieux volcaniques. Manto, la magicienne, la prophétesse, la Sybille de Cumes ou de Tibur, est explicitement identifiée par une glose à la fée française, Mélusine. Pour Nerval, suivant l'expression virgilienne, la porte du noir Pluton était bien « ouverte nuit et jour ». Comme l'a bien vu G. Le Breton « Le Nerval du sonnet s'identifie au Pluton alchimique, au Ténébreux, et l'histoire de Pluton devient sa propre histoire, et son malheur le sien, et sa transmutation en radieux Phébus sa propre métamorphose. En Proserpine, à qui il demande la fleur blanche, Nerval reçoit la femme qu'il a aimée et perdue ». Nous n'avons pas ici à revenir sur la succession des couleurs indiquée par le même critique : noir, blanc, rouge. Mais on peut préciser comment, dans l'esprit de Nerval se fait le passage du symbolisme astrologique au symbolisme alchimique. Il élève son cas particulier à valeur générale, il s'efforce de jouer au mieux de son « luth constellé » pour parvenir à la réalisation spirituelle. Résumons nos conclusions dans un tableau, en observant que l'interprétation pratique ici indiquée n'intéresse Nerval poète que dans la mesure où elle peut susciter des images symboliques :

DU MICROCOSME AU MACROCOSME

Aspects du thème natal	Symboles ou Allégories	Interprétation pratique	Signification alchimique et spirituelle
JUPITER au Fond du Ciel en Poissons.	L'Etoile morte Le Pampre	Jupiter en domicile donne le goût de la création	Œuvre au noir. Putréfaction. Liquidation des possibilités inférieures et des résidus psychiques
SATURNE en Maison XII, en Scorpion.	Le Ténébreux Le Prince d'Aquitaine (22) Le Prince mort Mausole Lusignan	Conflits entre le moi et la vie sociale Tendance au suicide	»
ASCENDANT en Sagittaire, opposé au Soleil (Asc. en réalité en Scorpion).	Le Soleil Noir Amour	Fuite dans le voyage, le rêve et la folie	Œuvre au noir. Annonce de la rubification
MARS conjoint à MERCURE dans le Taureau.	Biron	Les conflits de la chair et de l'esprit	
Le SOLEIL en Maison VII dans les Gémeaux.	Phébus La Fleur du Soleil	Le soleil est opposé à l'Ascendant. Peu d'aptitude au mariage Les amis s'interposent entre le poète et la femme aimée	L'œuvre au blanc. Réintégration de l'état primordial
La LUNE et VENUS dans le TAUREAU.	Le Pausilippe La Reine La Sainte. La Fée L'Etoile La Rose	La lune amplifie les influences maléfiques venant de Saturne et Mars Vénus les tempère	La rubification réalisation par la voie de l'amour
L'ensemble de la figure. Les aspects à Jupiter.	Le luth constellé La lyre d'Orphée La treille		

Rappelons pour finir l'intérêt que Nerval a toujours témoigné au néoplatonisme de l'époque de la Renaissance et aux poètes du XVI[e] siècle [23].

Il n'a fait que renouer avec la poésie italienne du quattrocento, le théâtre élizabethain et un tradition qui avait eu en France de brillants représentants avec Nuysement et Maurice Scève. Bientôt peut-être une connaissance plus complète de Nerval et de son œuvre permettra de dissiper la légende de l'obscurité des *Chimères*, et de montrer qu'elles ne forment en réalité, si on met à part *Le Christ aux oliviers*, et *Vers dorés* qu'un seul poème par lequel le poète à su donner à sa destinée particulière la dignité d'une allégorie valable pour tous.

JEAN RICHER.

(22) Nous nous demandons s'il ne convient pas de donner au mot Aquitaine le sens *eau tannée*, le Scorpion est signe d'eau, et *tanné* ferait allusion à la nature martienne du signe ?

(23) La bibliographie du sujet est importante. Signalons seulement : de Soldati *La poesia astrologica nel quattrocento, ricerche e studi*, Florence, 1906 et A.-M. Schmidt : *La poésie scientifique en France au seizième siècle* (1938).

RAYMOND JEAN

NERVAL ROMANCIER

(A propos du MARQUIS DE FAYOLLE)

Il n'aurait certes pas écrit *Les Misérables*. Encore moins *La Comédie Humaine*. Son souffle était court, mesurées ses ambitions. Mais il reste qu'il nous a laissé un roman, et c'est là que nous voulons en venir. Ce roman s'appelle *Le Marquis de Fayolle*, et peut-être n'est-il pas de bon goût d'en parler, puisque les commentateurs habituels de Nerval s'abstiennent d'insister sur cette œuvre. Serait-elle honteuse ? Il y a bien un peu de cela. Mais surtout elle est trop exceptionnelle, trop peu attendue. Nerval n'est pas homme à façonner des romans et, s'il le fait — fût-ce pour arrondir ses pauvres revenus —, il nous étonne.

En réalité, nous le connaissons mal. Dès 1836 il composait une très longue ébauche, encore pratiquement inédite, pour un *Prince des Sots*, curieuse fresque romanesque de la France du XIV^e^ siècle, que Louis Ulbach développa à sa manière en 1887, mais dont le projet appartenait bien à Gérard. Et, à la fin de sa vie, lors de son dernier voyage en Allemagne, il mandait à son père de Baden-Baden, le 31 mai 1854 : « J'écris un ouvrage pour la *Revue de Paris* qui sera, je crois, remarquable (il s'agissait d'*Aurélia*). Ensuite j'ai un roman tout fait dans ma tête et écrit par fragments pour cet hiver ». Mais l'hiver fut mortel. Et le roman resta dans la tête du poète. Cela lui arrivait souvent de garder ses œuvres en lui-même, de les composer sans crayon ni papier au cours d'un voyage, d'un vagabondage par le pavé de Paris ou d'une de ces petites échappées régulières mais discrètes vers le Valois. Plusieurs romans naquirent peut-être ainsi sans jamais voir le jour.

Ce ne fut pas le cas du *Marquis de Fayolle*, confectionné de la manière la plus concrète et couché sur le papier avec

une bonne conscience d'artisan. Il s'agit d'un feuilleton que Nerval composa au jour le jour pour le *Temps*, et c'est même la première chose que cet ouvrage a contre lui. Besogne purement alimentaire, pensera-t-on. Ce serait oublier qu'une des meilleures nouvelles de Gérard, *Angélique*, avant de devenir une des *Filles du Feu*, fut aussi un feuilleton improvisé avec une grande désinvolture. Si on peut la tenir cependant pour une œuvre de poids, c'est que Nerval, même lorsqu'il improvise des écrits de peu de conséquence, finit presque toujours par réaliser *autre chose* que ce qu'il avait entrepris. Jean Prévost, le rapprochant de Stendhal, n'a pas eu tort de le ranger parmi les improvisateurs qui « pensent et créent devant nous ». S'il rédige un feuilleton banal, il peut fort bien, sans y prendre garde, y planter sa tente et soudain s'y découvrir chez lui... Il ne quittait guère l'univers qu'il s'était donné et, dans de nombreuses lettres de ses dernières années, se plaignait de « tourner dans un cercle étroit », de se nourrir « de [sa] propre substance » et de ne se point renouveler. Son œuvre, tout en recoupements, en relations ouvertes ou souterraines, le prouve assez. Pourquoi le *Marquis de Fayolle* ferait-il exception ?

La deuxième raison qui pourrait conduire à déprécier ce roman est qu'il est inachevé. Mais *La Pandora* aussi est inachevée et c'est un chef-d'œuvre. *Aurélia*, dans ses dernières pages, n'est certainement pas aussi bien organisée que Nerval l'eût souhaité : elle n'en est pas moins *Aurélia*. Gérard a toujours souffert d'une sorte d'impuissance assez douloureuse à conclure, fort révélatrice du caractère *ouvert* de son œuvre : les multiples interprétations d'ensemble ou de détail que l'on en propose tous les jours, cent ans après la mort de l'auteur, montrent amplement que son sens n'est pas figé.

Toutefois, dans le cas du *Marquis de Fayolle*, il semble évident que l'inachèvement a eu des motifs précis. Nerval avait publié le feuilleton dans le *Temps* d'une manière assez irrégulière du 1er au 16 mars 1849. A chaque interruption le journal faisait savoir à ses lecteurs qu'il reprendrait bientôt la suite « du beau roman de M. Gérard de Nerval ». Il fit cette promesse jusqu'en juin, puis tout cessa. Plusieurs explications paraissent possible : un voyage de Gérard à Londres, l'épidémie de choléra qui sévissait à Paris, les événements politiques. Il ne faut pas minimiser l'importance de ces derniers aux yeux de Nerval. Il a certes assisté à la Révolution de 48 en spectateur, mais que pouvait-il faire d'autre ? Il n'en est pas moins vrai que les émeutes et leur répression lui inspiraient des réflexions étrangement lucides dont celle-ci (dans une lettre à Théophile Gautier) donne un saisissant exemple : « La pauvre Montagne est rasée, les principaux sont arrêtés, et ils ont été peu brillants. On n'a plus à craindre que de la férocité des gens paisibles, lesquels

ne tarderont pas à nous ramener d'autres dangers ». De toute façon il n'est pas improbable que l'agitation qui régnait dans Paris ait compromis son travail. On lit quelque part dans la deuxième partie d'*Aurélia :* « Des événements politiques agissaient indirectement, tant pour m'affliger que pour m'ôter le moyen de mettre ordre à mes affaires ».

Une autre raison s'ajoutait, qu'une meilleure connaissance de la biographie de Nerval a permis récemment de retenir : à la suite d'une crise le poète dut séjourner en avril chez le Dr Aussandon et, peu après, à la maison de santé du Dr Ley. Cette dernière hospitalisation eut lieu, semble-t-il, dans la deuxième quinzaine de mai et justifie évidemment fort bien l'interruption de la publication du *Marquis de Fayolle*. Mais en outre elle doit nous alerter et éveiller notre attention. Chaque fois qu'il y a une crise dans la vie de Gérard, on peut s'attendre à ce que les œuvres qui en sont approximativement contemporaines ne soient pas indifférentes. Depuis ses premiers troubles en 1841 et la mort de Jenny Colon en 1842 Nerval est entré dans le monde de ses mythes personnels. Chacun de ses écrits, fût-ce le plus mineur, en porte la marque.

Le *Marquis de Fayolle,* apparemment, ne donne point cette impression. L'exécution en est hâtive et les procédés de fabrication qu'on y découvre font penser à un bon roman d'Alexandre Dumas (qui était tout de même l'ami et quelquefois le maître de Gérard). N'est-ce pas cependant à Dumas lui-même que Nerval confiera plus tard dans son introduction aux *Filles du Feu :* « Il est, vous le savez, certains conteurs qui ne peuvent inventer sans s'identifier aux personnages de leur imagination... comprenez-vous que l'entraînement d'un récit puisse produire un effet semblable ; que l'on arrive pour ainsi dire à s'incarner dans le héros de son imagination, si bien que sa vie devienne la vôtre et qu'on brûle des flammes factices de ses ambitions et de ses amours ! » A ce moment-là Gérard pensait à un autre roman dont il avait longtemps caressé le projet et qu'il devait intituler, en s'inspirant de Scarron, le *Roman Tragique*. C'eût été une sorte de *Capitaine Fracasse* riche en pittoresque, déroulant les aventures d'une troupe de comédiens. Mais d'après ce que Nerval en a laissé dans son scénario *La Forêt Noire* et surtout dans la préface même des *Filles du Feu,* nous constatons aisément qu'il projetait toutes ses préoccupations et tout son drame dans le personnage de son héros, Brisacier, amoureux sans espoir d'une « belle *étoile* de comédie » déjà nommée Aurélie. Notre propos n'est pas de parler ici de ce texte fameux qui n'a pas manqué d'être interprété et commenté, mais de voir si la méthode d'examen que l'on applique au fragment du *Roman Tragique* ne peut être valable pour le *Marquis de Fayolle*. Aristide Marie l'a pressenti, qui a noté

à propos de ce livre : « ...Là encore il ne peut s'abstraire du cercle fatidique : il ne saurait donner la vie à des personnages qui ne sont pas son propre reflet ». Mais A. Marie, après nous avoir ainsi mis en goût, ne pousse guère son avantage et ne développe pas l'analyse qui aurait pu confirmer son intuition. C'est cette analyse que nous aimerions tenter.

●

Il est pour cela nécessaire de donner d'abord un bref résumé du roman. Naturellement c'est à l'authentique texte de Nerval que nous nous référons, au feuilleton du *Temps*. Car, en 1856, après la mort du poète, un *Marquis de Fayolle* remanié et achevé par Edouard Gorges, qui prétendait avoir collaboré avec Gérard et même lui avoir donné la première idée du livre, avait été livré au public. Cette version longtemps reproduite a cessé d'être retenue par les éditeurs modernes de Nerval. C'est fort heureux, car Gorges non seulement avait donné à l'œuvre un apprêt factice et une tournure conventionnelle, mais encore il avait complètement dénaturé le roman dans son action, dans son sujet même.

Dans l'original que trouvons-nous ? D'abord, comme prologue, un rapide tableau de la Bretagne à la fin de l'Ancien Régime. Nerval évoque en particulier la région de Vitré qu'il avait visitée en 1833, selon toute probabilité, et peut-être encore au moment d'écrire son feuilleton. Par un artifice de narration il introduit à la fin de son prologue le récit suivant : la jeune comtesse de Maurepas s'ennuie au château d'Epinay où elle vit avec son mari, un seigneur rude, épris surtout de grandes chasses, et peu soucieux d'une épouse qu'il délaisse ; un jour, au cours d'un voyage à Paris, elle rencontre dans un salon un brillant gentilhomme pourvu de titres et de fortune mais de conduite assez dissipée, le Marquis de Fayolle, et devient sa maîtresse ; rentrée à Epinay elle continue à recevoir en secret le Marquis, mais un jour celui-ci se trouve face à face avec le Comte de Maurepas et le tue en duel ou plutôt l'assassine ; à la suite de quoi la Comtesse met au monde un enfant, puis se retire dans un couvent de Bénédictines au cœur de la forêt de Rennes, tandis que le Marquis de Fayolle part combattre en Amérique. On voit que nous sommes en plein romanesque et que ce prologue accumule des poncifs dans le pire goût des feuilletons du temps.

Le corps du roman n'est pas d'une veine absolument différente, mais l'histoire se nuance et s'enrichit vite, pour qui sait lire, d'une saveur nervalienne. Bien des années se sont écoulées lorsque s'ouvre la première partie. Nous retrouvons le château d'Epinay : mais il est occupé maintenant par un certain *Comte* de Fayolle, frère du Marquis, dont un

mariage avec une demoiselle d'Epinay a fait le propriétaire. Ce comte est veuf depuis longtemps et vit avec sa fille unique, une charmante adolescente, Gabrielle. Au château fréquentent différentes personnes parmi lesquelles deux prêtres, l'abbé Péchard, curé du village de Champeaux, fort peu sympathique, et l'abbé Huguet, recteur de Vitré, figure noble et digne, au contraire. Ce dernier est souvent accompagné d'un jeune homme, d'origine inconnue, prénommé Georges, dont il surveille l'éducation. On nous dit tout de suite que Georges préoccupé du secret de sa naissance se console en pensant que ce mystère cache peut-être une ascendance illustre et il se voit dans l'avenir « fils d'un prince ou tout au moins d'un duc ». Inutile d'insister. Georges n'est autre que l'enfant abandonné du prologue. Désormais tout coule de source et de ces prémisses sortira le développement attendu. Jean Anouilh opposant la tragédie au drame déclare: « C'est propre, la tragédie. C'est reposant c'est sûr... D'abord on est entre soi... C'est une question de distribution ». Il est trop évident que la formule est tout aussi bien applicable au mélodrame, sûr et reposant à sa manière et où la distribution des rôles porte également sa fatalité. Le roman de Nerval en donne la preuve. Dès que l'on a deviné qui est Georges, on peut prévoir ce qui se passera. Le jeune homme noue d'abord une idylle avec la jeune Gabrielle, idylle qui inquiète les observateurs malveillants, au premier chef l'abbé Péchard, à cause de la différence (supposée) de condition des adolescents. Heureusement le jeune homme est envoyé à Rennes où il doit poursuivre ses études. Là il est amené à fréquenter des cercles républicains, car nous sommes engagés dans la Révolution Française. Finalement il deviendra un officier des « bleus », tandis que son père, le Marquis de Fayolle, revenu d'Amérique combattra parmi les Chouans rassemblés autour du Marquis de la Rouërie. Nous n'avons pas à donner ici de détails sur les nombreux épisodes de cette lutte: bornons-nous à dire que c'est là la part documentaire et colorée du roman de Nerval — on peut songer aussi bien au Balzac des *Chouans* qu'à Dumas — et sûrement pas la plus mauvaise. La scène où l'on voit par exemple le bourgeois républicain Désiré Nouaïl et l'agent double Martinet arrêtés et mis à mal par des paysans « blancs » aux ordres de La Rouërie, dans un cabaret de la petite ville d'Antrain, est, dans sa violence, d'un excellent pittoresque. Si ces morceaux de bravoure nous détournent temporairement de l'essentiel, ils nous y ramènent vite. C'est en effet au château de La Rouërie que Georges et son père sont amenés à croiser le fer. Le Marquis de Fayolle, toutefois, refuse cet engagement et se rend sans résistance, car il a appris entre temps qui était Georges, à la suite d'une dramatique entrevue avec son ancienne maîtresse, la Comtesse de Maurepas, devenue abbesse du couvent de Bénédictines où elle s'était retirée. D'autre part Georges, qui a été chargé de la

douloureuse mission de faire évacuer ce couvent (autre épisode spectaculaire), finit par apprendre lui aussi la véritable identité de sa mère grâce au zèle intéressé de l'abbé Péchard. En effet ce dernier, dévoué à la cause chouanne, cherche à utiliser Georges pour délivrer les Marquis de Fayolle et de La Rouërie maintenant prisonniers. Son plan est de ménager une entrevue de Gabrielle et de Georges le jour où celui-ci sera de garde: ainsi le jeune homme toujours fidèle au souvenir de sa compagne d'enfance sera distrait de sa tâche. L'abbé obtient l'appui du Comte de Fayolle, père de Gabrielle, et l'entrevue a lieu.

Ici s'arrête le texte de Nerval. Laissons donc, avec l'auteur, l'histoire en suspens et tentons de réfléchir sur elle.

●

Nous n'avons pas dissimulé au cours de cette brève analyse que le récit examiné nous semblait très souvent sacrifier aux plus faciles conventions du roman-feuilleton. C'est dire que nous ne voulons pas le donner pour autre chose que ce qu'il est. Mais il faut justement être très attentif à la façon dont Nerval s'accommode des habitudes et des contraintes d'un genre où il n'est guère expert. Tout feuilleton dans le goût du *Marquis de Fayolle* repose sur un jeu de hasards et de coïncidences qui introduit dans la réalité une sorte de fatalité factice. Or si l'on a quelque expérience de l'œuvre de Gérard, on sait que la plupart de ses écrits trahissent un besoin d'interpréter le réel au moyen de hasards et de coïncidences semblables, qui, à travers le prisme du souvenir, finissent par modifier étrangement les événements du passé, par les infléchir dans le sens du fantastique: c'est Aurélie qui se trouve être le sosie d'Adrienne, c'est l'inquiétante brodeuse de Naples qui se confond avec Jenny Colon. A cet égard Nerval est un Proust qui, à force de sonder les profondeurs de sa mémoire, y suscite tout un monde de rapports secrets, à peu près aussi inquiétant et beau que celui de *Nadja* par exemple. Il n'est d'ailleurs pas dupe de cet extraordinaire travail créateur qu'il considère comme une quête d'*illusion* (c'est le sous-titre d'*Octavie*) et qui prend surtout la forme d'une lutte contre le temps, d'une tentative pour retrouver le permanent sous l'éphémère et surtout l'ordre, la *logique* sous le contingent. *Aurélia,* plutôt qu'un récit de rêve, représente ainsi un effort pour organiser logiquement, pour *repenser* une destinée. Dans ces conditions, on voit ce que Nerval peut découvrir, fût-ce inconsciemment, dans les routines du feuilleton: la même volonté d'imposer une harmonie, un ordre artificiel aux événements, de procurer une *illusion*. Mais cette fois c'est le lecteur qui doit en être

l'objet, non l'auteur. Qu'importe, Gérard écrit toujours pour lui-même. Plus exactement chacune de ses œuvres a deux faces: la plus innocente est offerte au lecteur, la plus *significative* a besoin de se révéler sous le regard de l'auteur. Voilà pourquoi *Sylvie* a longtemps été tenue pour une idylle anodine et n'a pu être comprise que lorsque Nerval a parfaitement été connu de l'intérieur.

De la même manière le *Marquis de Fayolle* peut présenter deux visages. D'une part un feuilleton historique destiné aux abonnés du *Temps*. D'autre part un récit riche de quelques symboles privilégiés. Certes nous ne voulons pas dire qu'un tel roman se hausse au niveau des meilleures nouvelles de Nerval et apporte, de façon concertée, le même message qu'elles. Nous considérons simplement les procédés romanesques de l'ouvrage comme une forme dégradée, parodique en un sens, mais ressemblante, des procédés d'illusion qui, chez le poète, président sans cesse à la création littéraire.

On en a immédiatement la preuve lorsque dès les premiers chapitres du récit on voit l'abbé Huguet méditer sur l'enchaînement de hasards qui le fait conduire régulièrement le jeune Georges au château où il vit le jour; il se défend d'être troublé: « Non, je ne crois pas à la fatalité; pourtant, par quel aveuglement me suis-je laissé aller à conduire si souvent Georges dans ce château d'Epinay, où eut lieu sa triste naissance ? Comment ce château lui-même se trouve-t-il appartenir, après dix-huit ans, au frère du Marquis de Fayolle ? Comment arrive-t-il que ce pauvre jeune homme, dans lequel je voyais toujours un enfant, devienne amoureux de la noble fille du Comte ?... Eh ! Mon Dieu ! C'est une série de hasards, voilà tout ! ... ». On reconnaît là un cri spécifiquement nervalien, le cri qui trahit une angoisse irrépressible et en même temps cherche à la nier, le cri qui épouvante et pourtant voudrait rassurer. C'est celui qui retentit au cœur de *Sylvie*: « ...Et si c'était la même ! — Il y a de quoi devenir fou ! C'est un entraînement fatal qui vous attire comme le feu follet fuyant sur les joncs d'une eau morte... Reprenons pied sur le réel ». Nous le retrouvons ailleurs dans *Le Marquis de Fayolle* sous des formes atténuées mais toujours nettes; par exemple lorsque Georges s'adresse à Gabrielle pour évoquer leurs premières entrevues: « Le hasard a fait que nous nous sommes quelquefois rencontrés... Voilà tout... ». Il est clair que le leitmotiv *voilà tout* a exactement la même valeur que « Reprenons pied sur le réel » de *Sylvie*. Son rôle est de réfuter, de minimiser une réalité troublante aussitôt qu'elle a été énoncée, de discréditer une fatalité, un « ordre » entrevus au profit d'une contingence à laquelle on veut croire. Il s'agit de dissiper d'un mot un univers de phantasmes. Mais ce n'est pas si facile. Car en même temps qu'il chasse d'un geste ces phantasmes, Nerval en favorise sous main l'éclosion. En cela

il ne fait que céder à l'invite naturelle du roman-feuilleton dont la fonction, comme celle d'un certain type de roman policier moderne, est de donner des garanties solides à l'esprit positif du lecteur tout en nourrissant son inquiétude.

Bien entendu ce qui fait le prix des phantasmes de Nerval, c'est qu'il y croit. Ils ne sont pas inventés pour troubler le lecteur, ou du moins pas uniquement pour cela : ils trahissent surtout les obsessions de l'auteur. On le voit tout de suite dans le portrait des deux protagonistes : le Marquis de Fayolle et son fils Georges. Tous deux reflètent des préoccupations permanentes de Gérard. Le Marquis d'abord est un homme imprégné d'un certain mysticisme issu des « impressions superstitieuses » que favorise la vieille Armorique : « Il avait lu les savantes rêveries de l'abbé de Villars, de dom Pernetty et du marquis d'Argens ; il avait fait partie des célèbres réunions d'Ermenonville, où présidait le comte de Saint-Germain. Un tel homme était plus dangereux que tout autre pour la comtesse, avec sa conversation tout empreinte des amours célestes de Swedenborg et des théories sur le magnétisme des âmes qui préoccupaient alors tous les esprits désœuvrés ». Georges, de son côté, avait lu « bien des livres de philosophie transcendante » dérobés à la bibliothèque du recteur Huguet : « Les platoniciens l'avaient initié au mystère du pur amour ; les poètes italiens de la Renaissance lui avaient rempli la tête de *canzones* et de sonnets langoureux ; les théosophes modernes l'avaient séduit par l'image des amours mystiques. Mais un livre dont l'impression profonde dominait et absorbait tout cela, c'était la *Nouvelle Héloïse*, qu'il ne connaissait, il est vrai, que depuis son séjour à l'Université de Rennes » (Georges, dans le cours de son idylle avec Gabrielle, manifeste plusieurs fois son attachement à ce livre : il partage cet amour de Rousseau avec Gérard lui-même et les nombreuses références à l'œuvre de Jean-Jacques que l'on rencontre dans le *Marquis de Fayolle* trouveront un écho dans *Angélique* et dans *Sylvie*). Le rousseauisme, s'ajoutant au néo-platonisme et à l'illuminisme, introduit donc dans le livre, et particulièrement autour des personnages de Georges et du Marquis son père, un certain climat moral révélateur des goûts les plus secrets de Nerval. Mais là où ces goûts se précisent encore, c'est lorsqu'à propos de Georges sont abordés des questions de race et de généalogie. Il faut pour cela se reporter au chapitre IV de la première partie du roman intitulé *Le Café de l'Union*. On y voit Georges, nouveau venu à Rennes, pénétrer dans un café d'étudiants républicains où un certain Chassebœuf (« qui plus tard ne garda que le nom de Volney ») développe de curieuses théories sur les races préadamiques qui se sont primitivement partagé le monde. Ces théories, empruntées à Devismes du Valgay, Herbelot de Molainville, Court de Gebelin ou J.-S. Bailly (cité par Chassebœuf lui-même, qui en outre « est allé puiser la sagesse en Orient et a vécu quatre

ans parmi les Egyptiens et les Druses ») sont celles que Gérard expose sous des formes diverses dans des textes comme son *Diorama* de 1844, certains morceaux du *Voyage en Orient* ou les chapitres I-7 et I-8 d'*Aurélia*. Mais ici elles acquièrent un intérêt proprement romanesque du fait que Chassebœuf en tire des conséquences applicables à Georges lui-même : en effet, désignant le jeune homme, que pourtant il ne connaît pas, il le donne pour un gentilhomme, pour l'héritier d'une race conquérante — la race franque — en raison de sa seule apparence physique qui permet à coup sûr de constater qu'il n'appartient à « aucun des quatre types qui constituent le populaire en France » ; la démonstration s'appuie sur des considérations physiologiques, très familières à Nerval, où entre en jeu la configuration du visage, de la main, du pied [1]. Le résultat est que Georges, devant toute une assistance bruyante et étonnée, est identifié à un gentilhomme de pure souche aux origines inconnues ou oubliées. On voit comment sur le thème de la *race* se greffe celui de la généalogie mythique si essentiel à la conception nervalienne du héros : rappelons que Gérard, dans ses moments de délire, se « fabrique » avec une précision maniaque une ascendance fabuleuse ou, pour prendre un exemple dans un autre de ses projets de roman, que son « illustre Brisacier » se veut fils du grand khan de Crimée et *prince de contrebande*.

Dans *Le Marquis de Fayolle* ces diverses données composent aisément avec certains impératifs romanesques. Elles n'en créent pas moins une atmosphère originale où des mythes plus personnels encore peuvent s'épanouir sous les dehors de la fiction.

●

Il ne suffit en effet pas de situer Georges, le fils, et le Marquis de Fayolle, le père, dans tel ou tel cadre spirituel ; il faut encore comprendre l'importance de leurs rapports. Au fond là est l'essentiel du roman : le conflit survenu entre un père et un fils qui ne se connaissent pas et que des circonstances historiques opposent avec violence. La scène essentielle, celle du moins qui marque le sommet de l'action, est sans doute celle où Georges et le Marquis sont amenés à croiser le fer au Château de la Rouërie. On sait qu'au dernier moment le Marquis découvrant son fils en son adversaire se rend sans résistance et quitte les lieux en donnant le bras à ce jeune

(1) Voir l'extraordinaire notice généalogique que Nerval s'était dressée à la fin de sa vie (reproduite dans le *Gérard de Nerval* d'A. Marie, p. 389), et, à ce sujet, l'excellent article de F. Constans, *Ascendance mystique, existences mythiques*, Mercure de France, 1er nov. 1952.

homme qui vient de le désarmer. Il reste que la rencontre brutale est un fait acquis et que Nerval a conduit le drame aussi loin qu'il était possible. Mais cela sans dépasser un certain seuil: le père et le fils s'affrontent, après quoi ils déposent les armes. Tout autorise à voir là la transposition — consciente ou non — d'une situation dont l'œuvre de Gérard donne maint exemple: un héros se dresse contre son père sous l'impulsion de sentiments infantiles de haine à l'égard de celui-ci, dont la contre-partie est un désir de possession exclusive de la mère. Mais si le romancier nous peint le choc entre les deux hommes, un phénomène naturel de censure lui interdit de dénouer le conflit par la force, d'aller jusqu'au « sang versé ». On constate une fois de plus que la psychologie personnelle de l'auteur peut coïncider avec les « mouvements » (progrès, suspension) du roman-feuilleton. Le thème de l'opposition inconsciente de Gérard à son propre père a été mis en lumière par L.-H. Sébillotte [2] comme une des composantes essentielles du drame nervalien. Plusieurs nouvelles, plusieurs vers des *Chimères* y renvoient. M. Ch. Mauron a précisé [3] que Nerval voyait volontiers en son père l'*officier* de la Grande Armée indirectement rendu responsable de la mort en lointaine Silésie d'une épouse trop dévouée à le suivre à travers campagnes et combats. Dans *Angélique*, la jeune héroïne est entraînée à sa perte pour suivre son mari La Corbinière dans ses tribulations *militaires;* dans *Octavie* les amours du narrateur et de la brodeuse napolitaine sont menacées par la présence d'un *officier* des gardes suisses, amant de cette dernière, dans *Aurélia* Gérard compare le sort de sa mère à celui des « femmes des anciens Germains » qui suivaient leurs maris aux armées. Donc que dans *Le Marquis de Fayolle* le *père* soit incarné en un officier, particulièrement combatif et imbu de traditions militaires, et qu'il se heurte à son fils en tant que tel, ne peut paraître indifférent.

A vrai dire, on pourrait ne voir là qu'un simple hasard, si d'autres éléments de l'action ne rendait évidente la projection par Nerval dans son livre de tout un complexe de préoccupations intimes. En effet le thème de l'abandon de la mère existe aussi, puisque après le départ du Marquis de Fayolle pour l'Amérique nous assistons à la retraite dans un couvent de la femme qu'il a aimée, conduite à l'adultère et rendue mère. Le souvenir de cette mère perdue hante Georges qui, malgré son amertume (« Comment a-t-elle pu vivre sans moi ? ») se sent porté vers elle par un immense élan de tendresse, lorsque l'abbé Péchard lui parle d'elle (« Pourquoi donc ne pas m'avoir dit son nom afin que j'aille me jeter dans ses bras ? »). Ces accents trahissent une nostalgie profondément nervalienne et apportent une justification

(2) *Le secret de Gérard de Nerval* (J. Corti).
(3) *Nerval et la psycho-critique*, Cahiers du Sud, N° 293 (1949).

intérieure à la position hostile de Georges en face de son père, position que l'action romanesque ne fonde que de l'extérieur. A cet égard un des plus hauts moments d'intensité de l'œuvre est celui où le jeune héros, entraîné par la fatalité de sa mission, se trouve jeté contre sa propre mère dans les scènes du chapitre intitulé *Les victimes cloîtrées :* chargé de faire évacuer, fût-ce par la force, les religieuses du couvent de Bénédictines de la forêt de Rennes, il apprend au dernier moment que l'abbesse, victime irréductible, n'est autre que la Comtesse de Maurepas, sa mère. Ainsi le fils, par la faute originelle du père, a failli être aussi dressé contre la mère. Il est inutile de souligner comment certains *motifs* essentiels à l'œuvre de Nerval apparaissent ici avec une parfaite cohérence. Mais il est indispensable d'ajouter que Gérard en est le premier conscient. Non pas certes d'une façon absolument claire, mais assez pour se trahir presque délibérément. Il est remarquable que la Comtesse de Maurepas devenue religieuse soit l'objet de descriptions ou d'allusions qui la rattachent sans équivoque au cycle Adrienne-Aurélia — celui des incarnations de la Mère. Ainsi nous est-elle dépeinte au chapitre IX de la première partie du livre comme « un fantôme glissant sans bruit sur les losanges noirs et blancs du cloître » : non seulement l'image est belle, mais encore elle est très proche du « fantôme rose et blond glissant sur l'herbe verte à demi baignée de blanches vapeurs », qui, dans *Sylvie,* sert à désigner Adrienne. Son dynamisme fondamental reste le même et le couple d'adjectifs *rose-blond* semble se substituer curieusement au couple *noir-blanc* en harmonie avec le changement d'apparence (et d'apparence seule) d'un être multiple mais un. Qu'Adrienne s'identifie avec la Religieuse, nous le savons d'ailleurs parfaitement (« et si c'était la même ! »). Mais que *Le Marquis de Fayolle* annonce cette identité, il semble que la chose ait paru moins évidente. Pourtant ? Le thème de l'amante cloîtrée est un des *leit-motive* de ce roman. Il y revient avec une insistance qui doit nous alerter. N'oublions pas que pour Nerval il existe toute une symbolique du couvent dont l'origine remonte sans doute à la lecture du *Songe de Poliphile* ou *Hypnérotomachia* de Francesco Colonna. On sait qu'il se serait intéressé à l'histoire des amours spirituelles de ce peintre et de la belle Lucrèzia Polia dès 1835, à ce qu'il laisse entendre dans *Sylvie*, et s'y serait attaché à nouveau en 1844 après la publication du *Franciscus Columna* de Charles Nodier, comme en témoigne l'important chapitre XIV de l'introduction du *Voyage en Orient* (chapitre intitulé *Le Songe de Poliphile*). Il manifeste même un regain d'attention pour ce sujet en 1853, lorsqu'il propose à Hippolyte Lucas d'en tirer un scénario de drame sur la musique de la *Flûte Enchantée*. Dans tous les cas, il semble que son intérêt soit surtout fixé par l'allégorie de la retraite au couvent qui préserve et en même temps épure les amours, désormais mystiques, de Francesco et de

Polia, éloignés l'un de l'autre par la distance de leurs conditions. En prenant le voile, la jeune fille devient l'amante chaste, fidèle aux doctrines néoplatoniciennes et au culte de Vénus-Uranie ou de la primitive Isis ou de la Vierge, c'est-à-dire toujours « la grande Mère divine ». Il est certain que ce thème qui reparaît régulièrement à diverses phases de la vie et de l'œuvre de Nerval (de 1835 à 1853) se trouvait présent dans sa conscience au moment de l'élaboration du *Marquis de Fayolle*. C'est lui que l'on découvre au détour de telle phrase faisant allusion aux femmes « qui préfèrent les plaisirs faux et menteurs du monde aux douces et saintes joies du cloître, la terre au ciel, l'enfer au paradis » (chapitre II-V) et surtout dans ce cri révélateur: « La comtesse de Maurepas, sa mère ! Pourquoi ce mystère caché au fond d'un cloître ? » (II-IX). Oui, pour Gérard l'image de la mère s'est toujours cachée au fond d'un cloître: c'est là que, dans le refuge des amours impossibles et désincarnées, elle peut se confondre avec la figure adolescente qui inspira d'autres amours et s'épanouir ainsi dans son vrai mystère. Non seulement la Religieuse, mais encore la Mère, est la même que l'Amante.

Un dernier détail: lorsque l'abbesse du couvent de la Forêt de Rennes est sauvée par les Chouans (chapitre II-VI du roman), elle est emportée à cheval et l'auteur ne peut s'empêcher de parler du « singulier spectacle d'une religieuse amenée en croupe sur un cheval ». Il est difficile de ne pas reconnaître dans cette remarque incidente une autre obsession de Nerval, étroitement rattachée au mythe d'Adrienne-Aurélia: celle de la femme-amazone. Chacun sait que l'original d'Adrienne fut peut-être cette baronne de Feuchères qui, sous les yeux de Gérard enfant, traversait à cheval les bois de Mortefontaine « si imposante et si gracieuse dans ses saluts ». Cette image semble s'être fixée avec une vivacité singulière dans la conscience du poète et s'être parée pour lui des prestiges du symbole: dans *Angélique*, il insiste sur le fait que l'héroïne est enlevée *à cheval* par son amant La Corbinière, dans l'avant-dernier chapitre de *Sylvie* il nous présente Aurélie en amazone, dans les *Mémorables d'Aurélia* il évoque sa « grande amie », identifiée à la Reine de Saba, chevauchant une « cavale blanche caparaçonnée d'argent ». Aussi est-il certain que l'allusion du *Marquis de Fayolle* se charge, au moins en secret pour Nerval, d'une *aura* de souvenir où l'image de la Religieuse-Mère se fond aux diverses images de l'héroïne amazone qui jalonnent sa mémoire. Le lecteur s'en convaincra aisément en remarquant que cette allusion placée très en relief à la dernière ligne d'un chapitre semble prolonger ses résonances dans un « blanc », dans l'étrange silence d'une méditation.

●

Ainsi précisée la situation de Georges, le héros du roman, par rapport à son père et à sa mère, demandons-nous si le caractère assez authentiquement « nervalien » de cette situation n'est pas encore confirmé par des données supplémentaires. Il serait impossible de ne pas signaler au moins un fait : la présence auprès du Marquis de Fayolle de son frère, le Comte de Fayolle. Apparemment rien d'extraordinaire. Pourtant la chose devient plus curieuse dès que l'on considère que le Comte se trouve habiter le même château d'Epinay où son frère autrefois avait provoqué un drame. Bien sûr, ce n'est encore que l'œuvre du hasard. Gérard le dit expressément : « ...Le bien retourna à une branche éloignée de sa famille, et, *par un hasard singulier*, ce fut une demoiselle d'Epinay, épousée par le frère du Marquis de Fayolle, qui l'apporta en dot à son mari ». Il n'en reste pas moins que ce hasard opère une sorte de substitution symbolique du Comte au Marquis, substitution rendue plus troublante encore par l'antithèse permanente qui se manifeste entre les deux hommes. L'un est profondément bon et pacifique (Nerval le décrit : « visant au majestueux » mais « d'une bonhomie et d'une rondeur irrésistibles »), l'autre est hautain, cabré, belliqueux. Surtout, le Comte est le père de la jeune Gabrielle, tandis que le Marquis est le père de Georges (signalons au passage que les jeunes gens sont cousins germains sans le savoir) : ils se trouvent donc placés, du simple point de vue de l'action romanesque, dans des positions symétriques. Cette symétrie s'ajoutant au contraste des caractères relève toujours de l'esthétique conventionnelle du feuilleton. Mais là encore comment ne pas sentir que, pour Nerval, la convention recouvre une réalité vivante ? En effet la substitution dont nous parlions plus haut ressemble fort à celle du *père idéal* au *père réel* qui est une des constantes de la psychologie nervalienne. Pour Gérard le père idéal s'était incarné en la personne de ce grand-oncle maternel Boucher qui influença si fortement l'enfance du poète : *Aurélia* témoigne des sentiments d'admiration et de tendresse éprouvés par lui pour ce vieillard, sentiments en lesquels se monnaie le ressentiment nourri à l'égard du vrai père. D'autres écrits rendent ce contraste sensible. Mais peu de textes le schématisent aussi nettement que *Le Marquis de Fayolle*, car dans ce roman l'identité des noms, la parenté des titres et surtout l'opposition factice des situations — bref, l'extrême « stylisation » des données — semblent à chaque instant suggérer une confusion des deux hommes et imposer, en tout cas, leur confrontation.

Il est d'ailleurs curieux que ce thème se trouve repris en contrepoint dans le livre, lorsqu'il est question des deux prêtres qui, à des titres divers, sont les témoins des événements évoqués : l'abbé Huguet et l'abbé Péchard. Le premier qui a élevé Georges — n'est que douceur, clémence, discrétion, générosité ; le second est au contraire dissimulé,

malveillant, intrigant, perfide et sec. Il y a dans ces manichéisme un peu simple (mais qui, ne l'oublions pas, émane toujours des principes mêmes et des exigences du roman populaire) une attitude implicite qui exprime une des croyances familières de Nerval : la croyance au *double*. En somme l'abbé Péchard est, au négatif, le double de l'abbé Huguet ; de même que le Comte de Fayolle est, au positif, le double du Marquis. Dès lors l'atmosphère tout entière du roman cesse d'être indifférente, elle est vraiment un « contexte » où les rapports des personnages entre eux (et singulièrement, des protagonistes avec les comparses) se chargent d'une signification qui dépasse largement le cadre de l'action romanesque. Ils peuvent s'y ramener, mais ils expriment aussi *autre chose*. Sans que l'auteur ait à jouer le moindre double jeu.

●

En effet une des révélations essentielles qu'apporte *Le Marquis de Fayolle* est que Nerval même dans l'œuvre en apparence la plus objective et la plus étrangère à lui-même est amené à déplacer des figures sur l'échiquier de sa propre expérience. Qu'il reconstruise son destin ou qu'il l'anticipe, c'est toujours à *soi* qu'il fait allusion, dans un de ces mouvements créateurs qui ne sont pas nécessairement volontaires, mais qui sont un des plus étranges privilèges d'un génie tel que le sien. Privilège si étrange que l'on pourra toujours accuser le critique de lire dans l'œuvre de Gérard des choses qui n'y sont pas, d'y découvrir après coup et avec trop de complaisance de faciles coïncidences. Mais qu'il soit possible d'apercevoir ces coïncidences est déjà extrêmement important. Dans le cas particulier du *Marquis*, il nous paraît à peu près certain que le roman ne prend son vrai poids qu'intégré à l'ensemble de la production nervalienne et solidaire de cette production. Quelques faits que nous avons réservés pour la fin le confirment. On sait que, dans la peinture de l'idylle qui rapproche Gabrielle de Georges, se rencontrent plusieurs éléments qui reparaîtront dans *Sylvie* ou dans les *Promenades et souvenirs*. Les jeunes gens se comparent à Julie et à Saint-Preux (« C'était Julie !... Il était Saint-Preux ! », Chap. I-I), ils font des excursions vers la ferme de la mère Yvonne où les attendent « de la galette chaude, du beurre et des œufs frais », ils « jouent au mariage pour imiter les grandes personnes » se masquant sous le velours et le taffetas d'anciens vêtements de noce (dans une scène symbolique qui est l'annonce exacte du chapitre VI de *Sylvie*), et plus tard ils se trouvent l'un et l'autre attendris et agités « à quelques mots magiques, à l'évocation de quelques souvenirs d'enfance ». Il serait hasardeux de voir dans ces morceaux souvent signalés de

simples boutures que Nerval extraiera un jour d'une œuvre ancienne pour les « repiquer » dans un sol neuf et plus riche. La création littéraire ne procède pas par mutations brusques. Les boutures primitives n'auraient pas conservé leur vigueur et leur sève si elles n'avaient été déjà plantées originellement dans un certain terreau. Autrement dit un pont doit être jeté entre 1853 et 1849, entre les *Filles du Feu* et le *Marquis de Fayolle,* entre Gérard nouvelliste et Gérard romancier.

Ce disant, nous avons conscience de ne rien révéler de fondamentalement original : nul n'ignore que la force de Gérard est dans la continuité souterraine de l'inspiration. Mais il nous semblait que *Le Marquis de Fayolle* était injustement exclu de cette continuité. Naturellement rien ne semblait moins destiné à accueillir le message nervalien que le cadre rigide et sec du feuilleton historique. On a vu pourtant que ce cadre et ce message se sont subtilement ajustés l'un à l'autre. Un miracle, une grâce ? Même pas. Nerval n'était pas romancier : il ne pouvait faire qu'autre chose — c'est-à-dire : davantage — qu'un roman.

RAYMOND JEAN.

LE PRINCE DES SOTS

(deux chapitres du manuscrit inédit) [1]

XXVII

LE SOUPER

La paix voulut en vain parmi ce monde
S'asseoir tolérante au souper
Mais pareille à la fleur qui ne peut sous sa feuille
Se soustraire à la main qui la cherche et l'effeuille,
Son parfum par le vin fut chassé !

On ne saurait nier que les fleurs ne portent en elles un certain fluide magnétique d'où s'échappe une rêverie voluptueuse qui caresse l'imagination de mille chimères heureuses dont la folle se joue avec un plaisir incandescent, pour essayer de fixer le bonheur. Quelle aimable et délicieuse causerie les fleurs savent tenir avec ceux qui les aiment ; que de mélodie, de grâce et d'amour dans leurs discours, que de coquetterie pour plaire, de douces paroles pour charmer, de magie et de poésie dans leurs emblèmes. Demandez à une organisation amoureuse, à cette organisation fantasque inexplicable, dont le père est le caprice, l'inconstance la mère, demandez à cet

---

(1) *Nous avons publié dans* Les Nouvelles Littéraires *du 26 Janvier 1950, un chapitre du manuscrit du* Prince des Sots, *roman écrit par Nerval d'après une pièce reçue à l'Odéon en 1831 et jamais jouée. Ce manuscrit fut acheté en 1866 par Louis Ulbach qui en tira un roman édité sous la signature de Gérard de Nerval. En réalité le texte authentique, actuellement entre les mains de M. Matarasso, n'a jamais été reproduit.*

Les deux chapitres que nous donnons ici appartiennent à la seconde moitié du roman. Les allusions à l'aventure du Château

éclair qui luit, à ce parfum qui passe dans leur flamme qui s'éteint pour renaître l'instant d'après, demandez-lui l'effet produit sur le cerveau de l'homme quand l'arome des fleurs se mélange au bouquet des vins capiteux, aux liqueurs enivrantes, élixir d'amour qui monte en vapeurs fines et pénétrantes, éblouissent les yeux, et ne laissent qu'une image dans l'âme : la femme. Demandez à cette organisation le terme de son rêve ? D'Orléans ainsi organisé va vous répondre :

« Voici un couvert magnifique, clama le prince poète ! des fleurs superbes, leur arome suave m'inonde de douces sensations et le fumet de ce vin beaunois achève de lancer mon âme vers les flots de charmes endigués, bondissant sous la main qui les rend libres... A qui devons-nous l'ordonnance de ce festin ?

Au Prince des Sots, répondit Charles de Savoisy ?

— Le drôle a de l'esprit... Est-il présent ?

— Sur son estrade avec ses ménétriers.

— Qu'on le fasse venir.

— Sourdis, vous entendez ?

— Oui, Chambellan. »

Et sur un signe de Sourdis, Gonin se rendit près du duc. Il était peu envieux de ce genre d'honneur... Le Prince des Sots avait toujours crainte qu'aux accents de sa voix, l'oreille du duc ne fût frappée d'un souvenir qui lui aurait fait rimer son dernier rôle au

---

de Beauté se réfèrent à une scène de la première partie, qui se déroule quinze ans auparavant et au cours de laquelle Louis d'Orléans est victime d'une ruse de Maître Gonin.

Dans les pages que l'on va lire, les deux principaux personnages en présence sont le prince-poète Louis d'Orléans, dont Gérard fait un écervelé irresponsable et son cousin Jean de Bourgogne qui, pour une part, est l'incarnation du peuple.

La forme presque constamment dialoguée confirme que le roman provient du remaniement d'une pièce de théâtre.

Guidé peut-être par les conseils de son ami Douet d'Arcq, l'archiviste, spécialiste du règne de Charles VI, Nerval a lu les chroniques : le Religieux de Saint-Denis, Juvénal des Ursins et Froissart ; il a relu les poètes : Christine de Pisan, Eustache Deschamps, Alain Chartier. Dès cette époque, partout c'est toujours un peu lui-même que Nerval retrouve et dépeint. Car pour lui, « inventer c'est se ressouvenir ».

JEAN RICHER.

bout d'une corde : Cette crainte était puérile... L'arome des liqueurs et celui des fleurs mélangés tenaient le duc d'Orléans en tutelle sous un charme de volupté inexprimable.

« C'est donc toi qui te permets des allégories à notre encontre ?

— Laissez-donc, cousin, il faut en rire comme je fais moi-même, dit Bourgogne...

— Ainsi (1) ferai-je en reconnaissance du splendide décor qui récrée mes yeux... Comment donc ! des châteaux de fleurs, des églises de fleurs, des pâtisseries couvertes de fleurs... C'est magique, en honneur et je m'émerveille !!! Je doute que l'Eden ait un parterre égal à celui-ci, drôle... pourquoi manque-t-il ici la plus belle fleur de l'Eden ? Eve la blonde !

— Monseigneur, je ne puis disposer que des fleurs de mon jardin... Elles sont rares comme fleurs primitives et votre grâce n'apprécie guère que celles-là.

— Je comprends ton allégorie, drôle... ton jardin... c'est ton théâtre et les fleurs qui s'y trouvent... des baladines qui t'apportent leur talent de comédiennes... hé ! hé... des baladines...

— Monseigneur sait le vieil axiome : la plus belle fleur du monde ne peut donner que le parfum qu'elle a.

— Sans doute Prince des Sots, point sot, mais dans le nombre il peut se rencontrer une exception.

— Comme beauté... oui, Monseigneur... mais...

— Allons, allons, Maître Sot... tu n'es point vanteur de ta marchandise... entre nous je soupçonne ton égoïsme... et ma foi je l'approuve... Mais laissons ceci... Dis-moi... Parmi tes baladines il y a des badins... Oui, eh bien... tâche de les tenir demain à la disposition du chambellan qui les passera en revue... Vous comprenez Savosy ?

— De reste, Monseigneur...

— Quant à moi... Foi de Prince des Sots, je ne comprends pas, Monseigneur.

— Il n'est besoin, drôle, fais ce que j'ordonne et retourne à ta musique : Jacob, mon gentil page, tu accompagneras le chambellan dans cette revue... Tu l'aideras du regard, du geste et de la voix...

(1) Le manuscrit porte *aussi*.

— Oui, Monseigneur » répondit Jacob en s'inclinant. Puis, à Savoisy, le page demanda s'il savait la cause de cette revue ?... Le chambellan lui glissa dans l'oreille :

« Pour découvrir celui qui t'a frappé sur le carreau des Halles... on l'a vu entrer chez Gonin... ».

— Je le reconnaîtrais sur mille... j'ai sur le cœur le coup de poing qu'il m'a donné sur la figure... je ne désire pas qu'il soit pendu... mais emprisonné au pain et à l'eau... »

Gonin, un peu désappointé de ne rien comprendre à l'ordre du prince, tendait l'oreille pour saisir le sens de cet ordre... Il était toujours inquiet, le château de Beauté lui revenait en mémoire... mais il se rassura en écoutant le duc lui dire :

« C'est égal, maître Sot, nous n'avons pas de dames dans ce joyeux festin. »

— Au dessert, Monseigneur, mes baladines exécuteront la danse des Mataquins, si vous le désirez ?

— Légèrement et court vêtues ?

— Très légèrement, Monseigneur, presque pas.

— Gazées seulement... C'est cela... Je vois d'ici... le tableau enchanteur que l'arome du vin et le parfum des fleurs me disposent à savourer des yeux et du cœur ce qui conduit au reste... Allons, allons... On t'appelle le diable... mais.

— Vrai Dieu ! ne le suis-je pas ?... » clama Gonin, dans sa joie, oubliant la prudence dont il avait fait preuve jusqu'ici...

« Cette voix !... cette expression !... Où l'ai-je entendue ? parle, parle, répète encore, fit le duc... » En tremblant Gonin répéta mais en gazant son organe autant qu'il le put.

« Non ce n'est pas cela... il y a si longtemps... Brr... Jacob... Emplis ma coupe de Malvoisie, ce vin généreux chasse devant lui les rêves... oh ! oui, ce fût un rêve...

— Monseigneur verra dans le quadrille des Mataquins la plus belle fleur de l'Andalousie... La rose de l'Estremadoure se balançant sur sa tige flexible...

— Rose épanouie ?...

— Je n'ai pas dit bouton de rose, Monseigneur.

— C'est fâcheux...

— Très fâcheux...

— Va-t-en... »

Et Gonin n'attendit point un second ordre, il s'éloigna.

« Nos oncles, dit alors Jean Sans Peur, qui n'avait pas perdu un mot du dialogue du Prince du Sang et du Prince des Sots, ont pensé sans doute que ceci étant un repas de réconciliation, il valait mieux en éloigner les dames qui sont entre les hommes les plus fréquents sujets de discorde !

— Ce que vous dites là est plus vrai que galant, beau cousin. Mais à ce propos, nous avons été bien surpris à votre arrivée, hier, de ne pas voir avec vous Madame Marguerite de Hainaut. Voici bien du temps qu'elle n'est venue à Paris, elle qui faisait l'ornement de cette cour il y a quelques années... pendant que vous étiez à guerroyer contre les infidèles... Ah ! de longtemps nous n'oublierons ses charmes et les grâces de son esprit.

— Elle aime la retraite et se trouve mieux dans son duché.

— C'est donc depuis votre retour, car pendant le temps que vous étiez prisonnier des Turcs... »

A cette observation par trop directe et légèrement outrageante, Jean Sans Peur eut peine à retenir un mouvement. Berry s'empressa d'offrir un plat aux deux adversaires :

« Beaux neveux, vous ne mangez pas : voici des pluviers dorés d'un merveilleux goût... » Et du temps que l'un et l'autre se servaient du plat présenté, Berry disait à Bourbon et au duc d'Anjou :

« La conversation m'effraye. »

Les trois ducs (2) s'ingénièrent pour détourner le cours d'un entretien menaçant de renverser toute digue, d'Orléans, surtout, que les bouffées capiteuses du vin et le fluide magnétique des fleurs impressionnaient au point de n'ajouter d'autre importance à ce qu'il disait que n'en ajoute un papillon venant brûler ses ailes au flambeau qui l'attire par son éclat... Parler femme, c'était le flambeau de sa vie.

(2) En réalité le duc d'Anjou Louis 1er, oncle du roi était mort à Naples en 1384. Depuis cette date son fils Louis II, cousin de Charles VI, l'avait remplacé au Conseil.

« Est-il vrai, duc Jean, disait l'un des convives, que les Turcs boivent une certaine boisson noire comme de l'encre qu'ils appellent du café ?

— Est-il vrai, disait l'autre, qu'ils se rasent la tête et ne laissent croître qu'une mèche de cheveux au-dessus du front, afin que l'ange de la Mort puisse les prendre par là et les emporter au paradis de Mahomet ?

— Est-il vrai que les infidèles ne boivent jamais de vin demandait un troisième convive ?

— Bourgogne répondit affirmativement de la tête aux [3] deux premières questions mais à la troisième il répondit :

« Jamais, en quoi ils sont plus sages que nous.

— Sages !... fit d'Orléans en égouttant sa coupe... Sages !... je ne sais trop ? Mais est-il vrai qu'ils possèdent plusieurs femmes renfermées dans les palais qu'ils appellent sérail ?

— Oui. Cela est vrai... Et en cela encore ils sont plus sages que nous...

— C'est étrange !

— Vous trouvez !... On dit pourtant que certain grand seigneur de France en use pareillement et fait de son palais un harem, seulement le nom change... On le nomme le *Val d'amour.*

— Ce sont vos compères les bouchers et les tanneurs, qui vous ont fait ces contes-là. C'est un fréquent sujet d'entretien dans les boutiques, chez les barbiers, et autres lieux de réunion publique. »

Les trois oncles recommencèrent à s'effrayer :

« Je tremble, murmuraient-ils, le fruit de nos soins est perdu !...

— Des contes ! reprend Bourgogne : Allez-vous démentir, beau cousin, la renommée qui vous attribue tant de conquêtes galantes.

— Non certes, j'avouerai même que je mets une sorte de gloire à plaire aux plus belles. Cette gloire n'est pas le lot de tous les fils d'Adam...

---

(3) ms : *affirma de la tête seulement les etc...*

— Vous êtes d'une modestie... cousin... peu ordinaire...

— Pourquoi serais-je modeste ? la vérité n'a que la nudité pour parure... j'aime beaucoup cette déesse ainsi parée... j'aime la naïveté de l'esprit qui ne cherche pas à dissimuler la pensée sous un échafaudage de phrases ambiguës, j'aime qu'on marche droit au but, avec franchise, sans arrière-pensée et sans s'entourer de ces précautions curvilignes que la prudence commande souvent aux tortues (4), animal à pied de bouc et face idem — Bourgogne s'agita sur son siège, d'Orléans ne s'en aperçut pas et acheva la phrase commencée. — Même j'avouerai, cousin Jeannot, comme nous qualifie le chef des garçons sans souci que votre cousin Ludovic a trouvé très peu de dames qu'il ait prié d'amour sans obtenir merci, mais je n'en veux tirer aucune vanité, car ainsi que le dit l'auteur du Fabliau de la Rose : *toutes êtes, serez ou fûtes. De fait ou de volonté...*

— Ah ! ne prononcez point ce mot grossier... J'ai besoin pour mon repos de croire qu'il est parmi elles d'éclatantes exceptions.

— Comme au théâtre de Maître Gonin, plus ou moins, mais pas assez... voilà tout.

— Louis de France, se hâta de dire le duc de Bourbon pour atténuer la réplique de son trop léger neveu, ne doute point qu'il n'y ait d'éclatantes exceptions, mais dans un joyeux souper les paroles ont des ailes, elles volent comme un oiseau sortant du nid, ce sont des feuilles d'automne qu'emporte le vent. »

Sans l'écouter ni lui répondre, Bourgogne riposta un peu brusquement :

« C'est encore un bruit sans fondemnt ni vérité... et pourtant général... que vous avez dans votre hôtel de Bahaigne un cabinet, fermé à tous les yeux et dont seul vous avez la clé et dans lequel cabinet sont rangés avec symétrie dans des cadres dorés, par rang de dates précises, les portraits de toutes les dames qui vous ont été favorables. On les dits peintes par vous-même en l'état complet d'innocence ?... (5)

---

(4) ms : *aux tortues de notre espèce.*

(5) Nerval a probablement lu ce que Brantôme dit du « Val d'amour » dans les *Dames galantes*, discours VII. Ce fait est rapporté vers la même époque par Jean-François Le Petit dans sa *Grande chronique de Hollande* (Dordrecht 1601) et par Louis Guyon dans les *Diverses leçons* (Lyon, 1613). Ces auteurs ont dû connaître une tradition orale.

— Oui, en costume de Paradis terrestre, qui vous a dit cela ?

— Quand nous le montrerez-vous ?

—Quand la lune éclipsera le soleil... Je me suis fait une loi de n'y introduire personne...

— Pourquoi donc ?

— Parce qu'il y a des maris qui ne doutent de rien, et à qui cette vue pourrait ne pas être agréable.

— Mais, moi seulement, beau cousin, moi ?...

— Vous ?... tenez pour le plus sûr, non !... »

XXVIII

LA BALLADE

Oh ! que j'aime, le soir, alors que tout sommeille !
Tout auprès d'une femme, assis à ses genoux,
L'entendre murmurer bien bas à mon oreille
Les ravissants accords d'un chant plaintif et doux !

Frémissant d'amour, de jalousie et de haine ! Ce fut dans un sombre regard que vint se concentrer tout ce que l'âme de Bourgogne pouvait contenir de surprise et d'indignation: *Si fractus illabatur orbis* (1).

Le monde brisé en éclat, n'aurait peut-être pas produit autant d'étonnement chez (2) Jean sans Peur, que n'en produisit ce *non* sec, dépouillé même du sourire sardonique des lèvres qui l'ont prononcé... Il y avait pour lui dans ce mot toute une révélation.

(1) « Si le monde brisé s'écroule » (Horace, *Odes* III, 3).

(2) ms : *sur*.

Une chute imprévue, un coup inattendu, une nouvelle affreuse qui vous arrive comme une tuile sur la tête ne peuvent rendre l'effet de ce *non* sans alliage de geste, de regard et d'intonation de voix, qui en atténuent l'outrage et l'incivilité.

Devant Bourgogne statualisé, la main droite posée sur un couteau et dont les doigts crispés sur le manche ne purent en jouer comme d'un poignard, les muscles raidis de cette main-marteau se refusant à l'intention, les trois oncles s'écrièrent spontanément.

« Oh ! d'Orléans craint vos indiscrétions... voilà tout. Qu'on serve les épices et le nectar, ordonna Berry... », et à l'instant valets et pages s'empressèrent de verser aux convives le nectar pétillant venu de la province champenoise réunie à la France par le mariage de Philippe-le-Bel avec Jeanne de Navarre (3). Le nectar alors jasa, chuchota avec les coupes, il échangea des sourires mystérieux avec la bouffée d'air qui passait sur les fleurs. Son arome saisissait l'odorat, ce sens de luxe chez l'homme, et par gorgée, il parlait au cœur, à la tête et à l'esprit. Les muscles de la face de Bourgogne se détendirent, les nerfs de sa main reprirent leur jeu et l'homme tout entier parut reprendre le sang-froid qui l'avait abandonné un instant.

Ce fut alors que d'Orléans s'emparant de sa coupe d'or, et promenant autour de lui des regards satisfaits s'écria en se couronnant de fleurs comme un Athénien du temps d'Anacréon ou un romain de la décadence :

« La fête est brillante, le festin splendide, tout ici charme et le cœur et les yeux, cependant je n'aperçois point de troubadour qui vienne émouvoir mon âme par des chants et par les sublimes (4) accents de la poésie... A défaut de dames il nous faut un trouvère...

Qu'on nous serve un disciple des muses. »

A cette demande, Gonin allait offrir le ténor de sa troupe quand le comte de Champagne, le seigneur de Boisbourdon à qui la cour était redevable du nectar divin (5) prit la parole au nom de tous les grands personnages prenant part au banquet et qui tous simultanément tendaient leurs coupes aux amphores...

---

(3) Le vin de Champagne était déjà réputé à cette époque, mais ce n'est qu'à la fin du XVII[e] siècle que Dom Pérignon découvrit le procédé de « champagnisation ».

(4) Ces quatre mots barrés dans le ms.

(5) Louis de Bourdon, seigneur du parti d'Orléans était en réalité sénéchal de Berri (Voir la *Chronique* de Monstrelet).

« Monseigneur, chacun vous cite comme le premier de tous les poètes français et je pense que personne ici ne me contredira si j'avance que ce sera pour nous tous un grand ravissement d'ouïr quelqu'un de ces beaux rondeaux, ballades ou virelais que vous faites si bien... »

A cette proposition tous les convives et les auditeurs acclamèrent avec enthousiasme la supplique du comte de Champagne.

« Avec plaisir », répondit simplement le modeste Tyrtée mesurant d'un regard de triomphe le duc de Bourgogne, brillant peu dans un pareil tournoi et qui, resté sombre et rêveur sous une apparence calme, avait cependant le teint très animé et le regard d'une fixité effrayante...., nous l'avons déjà dit : l'époux de Marguerite de Hainaut était statualisé !

« Page », dit Louis de France à Jacob, qui venait de présenter l'aiguière d'argent, en lui versant sur le bout des doigts quelques gouttes d'eau cristalline, lui offrant ensuite une sorte de papyrus soyeux pour les essuyer. (Ces feuilles venaient de l'Orient, les croisades en dotèrent l'Europe).

« Page, voici une clé d'argent, tu vas sortir de cette salle par la porte latérale que tu vois à ma droite, tu traverseras un petit couloir au bout duquel une autre porte te fera face, tu l'ouvriras, et dans la pièce où tu pénétreras, se trouve une table, sur cette table une aumônière, tu me la porteras ».

Jacob prit la clé et s'acquitta parfaitement de la mission donnée, alors le prince tira de l'aumônière plusieurs feuilles volantes, fit un choix parmi elles, consulta Charles de Savoisy, qui désapprouvant son idée, lui dit tout bas.

« Ah ! Monseigneur, ne le faites pas, je vous en prie.

— Bon. Est-ce qu'il a l'intelligence assez ouverte, ce gros Bourguignon...

— Ne le faites pas...

— Allons donc, trembleur, nous n'avons pas ici affaire... avec l'Université de France...

Messeigneurs, continua-t-il en élevant le verbe : Je vais vous dire une ballade composée pour une dame de haut parage dont je tairai le nom.

— Sourdis, envoyez-nous Gonin, dit Savoisy.

— Et Sourdis fit un signe auquel le Prince des Sots obéit... Rendu auprès du prince qui le consulta sur l'air de la ballade à suivre, il profita de l'occasion pour lancer son mot en courtisan habile :

« Aucune des œuvres de votre Seigneurie, ne me sont étrangères. Si les Enfants sans souci avaient l'honneur quelquefois d'être visités par votre Grâce, elle jugerait combien j'apporte de soins à faire exécuter ses œuvres et combien elles (6) sont goûtées du peuple.

— Vraiment !... eh bien, mon maître, je te promets de me rendre de temps en temps à ton théâtre mais déguisé en bourgeois de la cité ou en pauvre diable comme il y en a tant..., je jugerai de tes mérites sans compromettre ma dignité au milieu de cette foule de manants et de vilains ».

Au comble de la joie, Gonin allait se retirer...

« Un mot encore... tu m'as parlé d'une belle et jolie Andalouse...

— Très belle et très jolie, Monseigneur.

— Je veux la voir...

— Vous la verrez, Monseigneur... mais en quel lieu ?

— Dans mon château de Beauté... sais-tu où est situé mon château de Beauté ?

— Pas le moins du monde...

— Il se trouve entre le bois de Vincennes et Nogent-sur-Marne...

— Non loin du fief de Canny ?...

— Précisément !... Voici une passe royale qui t'en ouvrira l'entrée. Adieu... à demain... sois ponctuel »

Et le prince du sang et le Prince des Sots se séparèrent... l'un pour chanter sa ballade, l'autre pour la faire accompagner de sa musique, tandis que le prince de Bourgogne les regardait tous deux sans les voir.

« Et puis dira-t-on encore qu'en ce monde chacun de nous ne joue pas la comédie ? se disait Gonin en regagnant sa place... hier je la jouais avec un moine, aujourd'hui je la joue avec un souverain !... Je commence à croire qu'un artiste est au-dessus de ce

(6) ms : *à les faire exécuter et combien ses œuvres ..*

vulgaire titré, plus vulgaire encore que le vulgaire en haillons... oui, oui, les oripeaux du théâtre sont aussi plus réels que l'hermine... Térence, Aristophane, Sophocle, Euripide, ont traversé les siècles. Homère vivra éternellement ! Mais combien de dynasties ont conservé leur nom, dans l'histoire. Eteintes ? Seulement pour mémoire on dit : Mérovingien, Carlovingien, Capétien et Valois... Et tout cela se résume par sottise, dilapidation et crimes. Un seul mot caractérise les œuvres de l'esprit humain : Civilisation !... » (7).

Et Gonin gravissant son estrade s'écria : Attention la musique... il s'agit d'une ballade sur les fleurs, la partition en est au numéro douze... cherchez-là.

Un prélude, une ritournelle et l'histrion couronné chanta :

« Ma mie en tous lieux est clamée
Comme belle et de noble sang,
D'un nom de fleur elle est nommée
Et dame d'un seigneur puissant,
Qui grand honneur et renommée
Acquit au pays du croissant... » (bis).

Le bis ayant ramené la ritournelle, l'assistance par les regards échangés, se communiqua ses impressions diverses, chez les uns rire étouffé, chez les autres, douleur et silence. De ce nombre étaient les trois ducs, en voyant l'agitation de Bourgogne qui se manifestait par des mouvements fiévreux. Raoulet d'Actonville avait peine par de douces paroles à voix basse à modérer et retenir la main crispée sur le couteau.

D'Orléans (8), sans s'émouvoir (montrait) (9) l'indifférence affectée qui caractérise le poète passé, présent et futur, indifférence qui n'est pas longtemps de mise, parce qu'elle agit par soubre-sauts à chaque éloge et soulève un coin de son masque, finissant par se détacher et l'amour-propre se montre dans toute sa nudité...

Les éloges pleuvaient donc sur le prince-poète et ce fut au milieu de l'applaudissement général qu'il chanta le second couplet de sa ballade.

---

(7) Ces réflexions appartiennent plus à Nerval qu'à son personnage. D'ailleur, le mot de *civilisation* n'est apparu que vers 1752, dans les ouvrages de Turgot.

(8) ms : Pour d'Orléans.

(9) ms : *avec*.

« Las ! le bon sire ne sait guère
Que du temps qu'il était en guerre
Elle écouta mes doux aveux
Et qu'un soir ma main égarée
Défit sa ceinture dorée
Et dénoua ses blonds cheveux ! »

Et personne n'était là pour dire à d'Orléans qu'on n'est point poète parce qu'on ourle des rimes à des bouts de prose. Bien au contraire on le comparait à Apollon et comme, en effet, il en avait la beauté corporelle, le prince ne doutait nullement que la comparaison ne fut exacte (10) : Aussi, quand Bourgogne à travers ses dents serrées par la rage contenue qui le poignait lui adressa la question :

« Ces vers sont de vous ?

— De moi... Mais ce n'est pas tout...

— Ah !... voyons la suite... S'agit-il toujours d'une des beautés du cabinet ?

— De la plus belle ! Et ma ballade le dit plus loin.

— Ma pauvre Marguerite, murmura Bourgogne... Il a menti l'infâme !... »

— Le murmure, entendu du seul Raoulet d'Actonville, lui valut pour réponse :

« Du calme, Monseigneur ! Tout ceci finira...

— Je fais ta fortune.

— Elle est faite. »

Et durant ceci, les oncles se consultaient : « Tout est perdu, se disaient-ils, si d'Orléans poursuit... »

Et le trio clignait de l'œil au prince, pour l'inciter à passer outre (11). Mais chez le poète la vanité était à son apogée. Elle était remuée jusqu'à la lie, troublant sa raison. Une armée de suppliants eût été dédaignée. La ritournelle finie, il reprit son chant.

« Ah ! belle fleur, dans ma détresse
Depuis, je te réclame en vain,
Et je n'ai plus d'autre liesse
Que ton portrait fait de ma main... »

(10) ms : *identique.*
(11) ms : *l'intercéder à ne point passer outre.*

— Et très bien fait ? demanda Bourgogne avec des yeux sanguinolents et une voix gutturale...

— Vers et peinture... j'excelle... la modestie n'est point mon partage. La modestie sera toujours le signe de la médiocrité.

— Comme la patience est la vertu des ânes, n'est-ce pas cousin répliqua Bourgogne, prêt à frapper d'Orléans au cœur, quand un cri déchirant, un cri de bête fauve partit derrière la cloison qui séparait la salle de la vaste galerie conduisant à la chambre de Charles VI, se fit entendre et glaça tout le monde d'épouvante et d'effroi !

A ce cri lugubre, plusieurs cris succédèrent :

« Le Roi ! le Roi s'est échappé !... cachez les instruments tranchants... »

Et sur le seuil de la grande porte cintrée du fond, ouverte avec fracas, on vit apparaître un fantôme...

C'était Charles VI en démence !

GÉRARD DE NERVAL.

RENE MENARD

POEMES

LES VILLES DE CE TEMPS

A Roger Munier

Que veux-tu Seigneur
Avec tes brebis muettes
Tes immondices et ces maisons délavées de tristesse ?

Tu n'es que silence et fatigue
Tu ne t'approches que dans les yeux des vieilles gens
Tu hoches la tête
Tu joues l'intéressé
Chaque fois qu'il ne se passe rien.

Tu n'embrasses jamais la joue rosée des filles
Tes autels sont ornés de bouquets sans odeur
Tu ne t'étonnes pas de prières dérisoires

Le beau sens des paroles et des gestes humains
Retombe comme la poussière sur ta robe de lin
Christ désert !

Les étoiles vacillent
D'être une lumière si lointaine.

LE ROUGE-GORGE

Anges de la mort
Qui voulez ma liberté
Vous qui êtes le don du soleil et des feuilles mortes
Au delà de cette barrière des jardins humains

Je vous salue : tremblants de grâce
Et de l'odeur de la pourriture exaltée !

L'oiseau à gorge rouge
Qui figure le sang aérien que je n'ai pas encore
Descend sur les buissons
A distance de tristesse je le respire
Dernière fleur de la haie transparente.

SIGNAL

A René Char

La brusque matière de la nuit
Témoigne que mon frère
Appelle les pierres
De notre cité

Son souffle est le pic d'un carrier
Qui fait jaillir
Et détoner le silence

La ligne d'appui
De toute chose avec son envers
Se fêle et le langage se disperse
Comme le soleil sur la mer

La face transparente
Et les muscles absents
Il s'assemble en lui-même

Tel, dans l'espace émerveillant
Un caillou que l'orage
A nettoyé de la terre.

MEMOIRE DE LA GISANTE

Grand arbre au-dessus des laideurs de la ville
Tu me rends les bontés oubliées de la vie

Perdu l'ordre saint qui souriait à la mort
Des bêtes autrefois complices des tombeaux
Rôdent parmi les hommes.

Leur haleine étouffe
La vérité lente des étoiles
Que tu gardes dans tes yeux Gisante !

La douce main qui tient la grenade fermée
S'ouvrira-t-elle encore ?

PRESENCE

Au sens de la saveur
La rivière est une lumière à boire
Et l'herbe du talus
Approche le ciel du regard

Les maisons les chalands les chemins
Sont des contes
Qu'il faut retenir des humains
Pour jouir de notre chaleur

De la station droite
Et de nos mains
Et de ton soleil obéissant
Mémoire !

LA BIENHEUREUSE

Ma nuit n'aura pour toi que des yeux consolables
Et mon corps sait le fruit de ta belle saison

O Nuit sans péché
Bonne épaisseur de la Terre
Porte ce corps de femme et donne à ses cheveux
Cette lueur odorante
D'herbe écrasée dans les paumes

Existe aussi dans l'air
Un chemin pour les parfums.

RENÉ MÉNARD.

BERNARD MANCIET

LE CERCLE[1]

Bien que seul à le savoir réellement coupable, je manque par trop d'imagination pour avoir inventé cette fantaisie : un cercle de pierres autour de lui. Nous les avions prises à une métairie abandonnée, sur le Haulanne ou nous trouvions, dans la Résistance, un facile refuge. J'avouerai toutefois y avoir ajouté ma cruauté. Je ne sais quelle brute avait décidé de restreindre à quelques pas le diamètre. Mais sous couleur de bonté — n'avait-il pas été mon meilleur ami depuis l'école — j'obtins qu'on élargît le cercle, au point qu'il s'en trouva aussitôt gêné. On lui avait accordé une demi-heure de vie, à condition qu'il ne sortît pas de sa circonférence. J'obtins trois heures, moyennant un plus grand nombre de mitraillettes et de Remington sur le pourtour. J'espérais — qui sait — qu'il s'ennuierait. En tout cas, je savais que la surveillance, craignant de se relâcher, se ferait plus tendue, et que pas un geste n'échapperait au spectateur. En outre, il en aurait vite fini avec nos insultes, rapidement épuisées, et devrait se tolérer seul.

Il avait envie de s'asseoir, visiblement, au centre du cercle et, visiblement, il évita de le faire, par une sorte de respect humain de la géométrie. Je craignais qu'il ne décidât d'en terminer brusquement, et de sortir tout de suite. Je le vis se dresser, marcher résolument vers moi. Mais j'eus l'heureuse idée d'enlever les deux pierres qui se trouvaient dans sa direction : Il parvint sur la limite, il hésita. Nous enlevâmes un peu partout des pierres et je le vis alors éviter le cercle, l'éviter de plus en plus, comme poussé, irrésistiblement, vers le centre. Il cherchait à se dégager de ce centre ; il marchait droit vers nous, mais non par audace, ou par une tentative de courage, encore moins pour mettre fin à son supplice ; par crainte du point imaginaire : le centre. Et toujours il se sentait rappelé dans le milieu. Je connaissais ce

(1) Texte traduit de l'occitan par l'auteur.

longue date la précision de ses crachats, mais j'admirai combien sa salive tombait juste en deçà de sa frontière.

Régulièrement, je lui annonçais que dix minutes venaient de s'écouler encore. Ce qui me préoccupait le plus, c'est qu'il n'avait pas accepté de se confesser. Je comptais sur le respect que j'avais obtenu de tous pour mes conceptions religieuses ; je me servirais de cette excellente idée de confession au bon moment. Je palpais fièvreusement, dans ma poche, un paquet de cigarettes entier que je pensais lui jeter à la dernière minute. Mais pour l'instant, sûr du résultat, je lui dis d'approcher, de venir lui-même sur sa limite prendre une gauloise, une de ces gauloises dont je lui connaissais la passion. Il me jeta un regard de gratitude, mais n'osa venir. A cette reconnaissance, je vis qu'il faiblissait : Il fallait à tout prix doper son orgueil pour qu'il poursuivît le jeu, pour qu'il poursuivît « le cirque », selon le néologisme de cette époque. J'entrai donc dans le cercle, le rejoignis et, à voix basse, lui parlai de Dieu. Effectivement, il ne répondit pas, et reprit goût à la vie. Je ressortis de ce domaine magique non sans prestige aux yeux de mes semblables, mais j'affectai le plus grand effacement quitte à utiliser ce nouveau prestige à l'instant décisif et attendu.

L'inquiétant, c'était que maintenant, depuis plus de vingt minutes, debout, les pouces à la ceinture, il nous défiait, sans bouger. Il était à craindre qu'il ne mît son point d'honneur à tenir ainsi jusqu'au bout. Fort heureusement, les autres se lassaient, et ils résolurent, voyant que j'acquiesçais modestement, avec indulgence, de réduire à deux heures le temps de patience. Aussitôt, sa rigidité cessa. Il se gratta la barbe, rêveusement, indécis. Il se mit à tourner, effrayé, sur place, pour voir si nous avions bien tous ensemble approuvé cette décision. Il tourna deux, trois fois. Puis, ressentant quelque vertige, il tourna dans l'autre sens. J'espérais qu'il se mettrait à genoux, pour nous implorer, mais il n'y pensa pas. Enfin, pour mieux nous voir partout à la fois, il voulut aller sur le bord du cercle, se dirigea vers moi. Je m'esquivai. Il tendit vers le vide de ma place les deux mains et, ivre d'avoir tourné, trébucha. Les mitraillettes n'attendaient que cela : un geste hors de la zone. Elles se tournèrent toutes vers lui. Par miracle, il resta debout, se passant la main sur le front. Je rentrai dans la piste et le ramenai par l'épaule jusqu'au centre, que bientôt, mécaniquement, il devait abandonner pour se jeter contre ce rien intermédiaire.

Je me lassais. Il fallut le replacer plusieurs fois au centre et je me rendais bien compte que je prenais à sa place les véritables initiatives. Je le laissai donc pour une fois dérouler à sa guise son cercle, comme on pèle une orange et comme, de tête de mort en tête de mort, on rétrograde le jeu de l'oie jusqu'à la limite extérieure. On verrait bien comment du moins il subirait la tentative de la franchir. Il tournait un regard en dessous du côté des mitrailleuses, tout d'abord. Puis il regardait le cercle. Sous ses pieds, nous l'élargîmes un peu. Il avançait d'autant. Il eut envie de ramasser une pierre. Les mitrailleuses se braquèrent sur ce geste, derrière lui. Il le sentit. Ne toucha pas aux pierres. Il enleva nerveusement son alliance, la remit, la fit tourner autour de son doigt. Il se moucha longuement, avec soin, respectant les rites : mouchoir secoué sous le nez, pour terminer, comme lorsqu'on calcule sur un problème difficile. Il se concentrait, à la recherche d'une solution qu'il savait ne pas exister. Il le faisait par une sorte d'habitude, sans réfléchir vraiment. On sentait le vertige, le vide qui s'emparait de son cerveau. Pour mieux prendre du recul à l'égard du problème, il revint de deux pas en arrière. Puis, automatiquement, il fit encore des pas, des pas, des pas à reculons, et ses jambes flanchaient, lui donnaient des allures de rumba. Il tomba assis, tremblant d'avoir dépassé la limite, battant des deux bras : ailes à vides. Nous commencions à nous intéresser à ses gesticulations.

Elles ne devenaient pas plus désordonnées, mais au contraire gagnaient en aisance. L'adaptation au cercle se fit en somme rapidement, de l'instant où il eut mesuré en pas de 1 mètre environ la longueur du rayon et que sans doute, mentalement, il eut multiplié par 3, 14 et même eut obtenu le carré. Sans doute avait-il commis une erreur car il mesura deux fois le rayon. Les pas étaient lents, mécaniquement lents, désinvoltes : de même les habitués de la chaussée traversent-ils sans émotion au milieu des voitures. Il lui arrivait seulement de s'arrêter, les yeux ailleurs, et de respirer fortement, de haleter, hochant la tête à chaque respiration.

Dans ces haltes, assez longues, on sentait bien qu'il secrétait soit de la patience, soit de l'abrutissement ou de l'inconscience. Son chemin, au fur et à mesure que la fin approchait, se brouillait, et ses haltes se faisaient au petit bonheur, avec une apparence de nonchalante sécurité. Il s'organisait en somme dans ces espaces de dix minutes et je découvris qu'il s'arrêtait trois fois toutes les dix minutes. Je résolus donc

de ne plus lui annoncer le temps écoulé : cette fois, il perdait pied. Pour un garçon de son âge je le trouvais grotesque. Voilà en effet qu'il jouait à boiter. Il traînait la jambe gauche, je sentis bien que je l'avais blessé à mort.

Cette histoire commence à me fatiguer, et j'ai envie de la laisser inachevée. Après tout, la fin fut très belle et chacun peut l'imaginer à sa guise ; c'était un garçon cultivé et ses derniers vers furent classiques.

Un détail toutefois. Il fut pris de démangeaisons. Il mit sa main gauche dans la poche de son pantalon, et se gratta. Puis il ressentit des démangeaisons à l'épaule, et ensuite à l'articulation du bras. Pour en finir, je feignis d'avoir pitié de sa dignité, et j'en profitai pour tricher : « Plus que dix-sept minutes ! » m'écriai-je. Il secoua la tête, fébrilement, essayant de se réveiller. En réalité, il avait encore plus de vingt minutes devant lui.

Le cœur a de ces caprices, et l'âme de ces sensualités. D'avoir triché me donnait une caresse d'émotion — je savoure de même les trous d'air, en avion, ces glissades. — De son côté, dans ma cruauté en douce, il trouvait un charme qui lui faisait attacher ses yeux aux miens. J'avais appris dans l'internat à jouer du regard, à le rendre innocent, à le dérober, à le perdre dans les lointains, à le diversifier jusqu'à l'indifférence. Mais à tous ces jeux, qui sont aussi ceux des amoureux, on finit par se laisser prendre, et je ne dirai pas que nous ne restâmes point, un moment, pris l'un pour l'autre d'amitié. Il trahit un tremblement très léger dans la nuque. Puis, à mon adresse, il balbutia quelques mots incompréhensibles, qui prenaient la douceur d'un sourire. Nous avions en somme réussi à unir dans leur même saveur la cruauté et le plaisir.

Je voulus vérifier l'exactitude de cette idée, et me mis à caresser ma carabine. Par bonheur, j'avais plus de distance que lui pour surveiller ses mouvements intérieurs et constatai assez rapidement que j'avais misé juste : il allait marcher sur moi pour être supprimé de ma main. J'eus le temps de mettre l'arme à la bretelle avant son deuxième pas. Il est dommage peut-être que, parmi mes camarades, nul ne fût capable de le rendre jaloux. Mais il me savait, de toute façon, peu pervers en amitié, et il eût bien été capable de me deviner.

Je me demande si je dois encore raconter le stratagème que je me réservais depuis le début, com-

me je me demandai jusqu'à la dernière minute si je devais le mettre à exécution. Car enfin, je le sentais bien, l'intérêt ne pouvait pour moi que faiblir. Par ailleurs, si je m'y résolus, c'est la seule faute d'un mot de la langue française ; le mot « cordial ». Donc, j'avais dégagé toute responsabilité lorsque j'en vins à lui donner le petit verre du condamné, un petit verre de « cordialité ». J'eus tort, somme toute, car l'effet resta décevant.

Bref, on m'accorda, sous prétexte de réconciliation ultime avec Dieu, lorsque les deux heures furent écoulées, et qu'il tremblait du menton, que sa vie fût prolongée de dix minutes. Mais il se contenta un bon moment de continuer de trembler du menton, les jambes écartées et les mains pendantes. Il s'efforça seulement — ce dut lui coûter beaucoup de peine, j'en conviens — de faire un pas pour sortir du cercle. Il en resta là. Ensuite, jambes écartées, il pivota. Je sortis mes cigarettes. Mais il savait qu'une cigarette dure sept minutes, et je risquais de faire déborder sa peur. Et après tout, nous manquions de tabac et il n'avait qu'à se préoccuper des problèmes éternels puisque aussi bien nous l'avions prolongé dans cette unique intention. Au lieu de cela, il éprouva le seul souci de se débarrasser d'un respect humain absurde : le centre. Il s'y fit abattre.

Au dernier moment, il avait enlevé son alliance, il l'avait jetée en l'air, avait comme dansé après elle, mais sans conviction. Il ne pensa même plus à moi. Les autres ont prétendu qu'en pivotant et en exécutant son ballet, il voulait seulement cacher qu'il se trouvait en érection. Par malheur pour lui, nous étions tout autour, et nous y assistâmes tous. Les autres prétendent aussi que j'ai tiré le premier, ce qui, réflexion faite, me paraît probable en effet, tant je craignis de le manquer. Je disais bien qu'il mourut en classique.

BERNARD MANCIET.

JEAN TODRANI

CINQ CHANTS FUNÈBRES
POUR QUE MATINES SOIENT SONNÉES

Comédiens qui chantez pour la mort
les grandes berceuses d'un long hiver
comédiens qui décorez la mort
des cristaux de l'imaginaire

attachez aux anneaux de lumière
vos attelages et sifflez sur vos doigts
le simple chant des veilleurs

nous sommes en avance debout
dans les sentiers de la nuit claire
porteurs du rouge et de la joie

nous sommes en avance cachés
par l'écroulement des vieilles fleurs
comme la terre en est couverte

nous sommes en avance sur la pluie
qui fera des jardins là où s'enlisent
les plus féroces parmi les poulains

●

Nous ne pourrons pas dormir
malgré les têtes d'enfants
qui s'appuient sur nos poitrines
il y a entre l'écume et le brouillard
la sirène d'un monde perdu
qui hurle à la fenêtre
ceux qui vont se noyer toujours
hanteront nos paupières

Les mains qui avaient pris la forme
de la guitare et de la flûte
quittent la flûte et la guitare
pour siffler la tuerie

Pendant que pleurent les petits
en attendant sous la prison
qui met des croix aux arbres
des bornes aux champs
des rides aux lèvres patientes
en attendant sous la prison
nous peindrons et nous taillerons
dans l'olive le portrait des amants
l'avenir est couteau
ouvrant les yeux des bois-dormant

Je te dis olive mon compagnon
qu'il est difficile
de gérer sa prison.

Pierres vives du ruisseau
écrevisses brûlantes
sur la trame de mon lit
jamais le jeu des osselets
autour des moribonds
mais le verre fêlé chantant
sur la table verte
l'heureux retour des compagnons

Je dis mort et moribond
que demain ne soit pas
sur les fleurs un ruban de deuil
car la main au fusil fera signe
au-dessus des fleurs couchées.

•

Ta claire voix brille amour
évidente comme un matin à la porte
et sur l'orange tant d'oiseaux

Entre tes genoux les enfants
jouent avec l'histoire
nous avons envie d'un incendie
sur les toits du petit sommeil
mais pas envie de froides lunes.

Si la mort moissonne
les champs bleus de blé dur
que feront alors les comptables
berçant les fils du blé brûlé
si les vents chassent l'espoir.

Je ne veux pas de la mort
par une grande porte
je veux des grandes portes
pour un soleil découronné.

Je te prends comme pleureuse
de ces veillées qui débroussaillent
je te prends comme amoureuse
tes doigts portent ferveur

chaque jour saigne à blanc
la nuit qui l'a semé.

•

Soleil des fonderies
ventre ouvert sur les pétroles

un couple vient se pencher
sur ta main de feu
lecteur de plomb fondu
et de marc de café
pour peupler de son chant
les déserts et les nefs
où le vent des ruines
crachait contre la mer

de sa bouche des branches
des fleurs et des guêpes
préparent leur convoi
au grand azur tranquille
dévoré par les dieux.

Tu peux t'allonger sur les poissons
de la mer très grave, soleil
tu peux réchauffer l'horizon
entre les miroirs des pôles

ce couple au bec de feu
plongeant dans son langage
à longs traits de colère
saura chanter plus haut.

•

De ma bouche fripée par l'insomnie
de mes mains usées par les murs
je m'adresse aux sonneurs de clochers
nous sommes comédiens d'un cortège
suivant les cendres du temps perdu

le dernier du cortège
fermant la marche
de la clique et des veuves
le pied dans la poussière
sent déjà se débattre
et percer de rage
le matin nouveau.

J'agite les grelots de cette nuit
que la lune pointue
déchire le réseau de ma poitrine
que mes bras se rompent sous le poids
et la brûlure des tropiques vivants.

●

Nègre tu parles la plus chaude
et la plus verte langue des eaux
et si pour gagner du temps
le soldat t'a donné sa veste d'or
le soldat a perdu son temps
car sur ton corps ajusté de si près
l'uniforme n'était que pelure
et pelure le soldat qui la portait.

Puisque ce soldat, oui ce soldat
quand monte la guerre
contre sa fenêtre et son linge
sur le chemin coutumier du soleil
puisque ce soldat s'accroche
au sein de sa mère, oui ce soldat
emportant aux châteaux de la guerre
et sous les ongles blanchis, oui ce soldat
le sang des condamnés.

Ceci n'est pas horrible, non pas horrible
c'est le temps qui presse et bouscule
c'est la vie qui se veut et se cherche
quel homme habite ces hommes ébranlés
tu le sauras sous une autre lumière

J'étends mes bras sur les champs menacés
si près que les rats turbulents
de la plus turbulente obscurité
mordent mes doigts de leurs cris.

●

Je n'aurai laissé de trace ici
que de mots sur la paille et l'argile
je n'aurai laissé d'amour aux ravins
que l'écho répété d'anciens jeux.

Je n'aurai laissé à la ville
qu'un amour tournant aux vents de mer
mais pour les cœurs grandis aux murs,
c'est l'ardent désir de porter un soleil.

JEAN TODRANI.

ANNE GINGER

LES COQS

Le premier coq se tenait adroitement sur la pointe d'une aiguille. Il se trouvait ainsi au sommet d'un clocher. Le jour il était privé de nourriture, mais par les nuits claires il avait à sa disposition une multitude de graines brillantes. Faisant mine de les dédaigner, il contemplait hautainement le damier de tombes au-dessous de lui.

L'une d'elles abritait depuis cinquante ans la deuxième des six filles du notaire Lecoq. Sa croix étalait aux yeux des promeneurs un prénom païen. Diane Lecoq se conservait pour la postérité grâce à une photo en couleurs. Au-dessous des branches d'un prunier brillaient sur une plaque en émail deux prunelles dures et un cou long et blanc comme un tronçon de bouleau. Un haut rouleau de cheveux noirs surmontait une tête forte aux petites joues vermeilles.

Le coq monté sur la croix communale pouvait avoir des relations oculaires avec Lecoq Diane fixée à sa propre croix.

Le troisième coq demeurait près d'une croix rouge. C'était le coq du village qui exerçait son métier de coiffeur à côté d'une pharmacie. Visage blanchâtre, bague noire au doigt et boutique odorante au fond d'une impasse.

Cette nuit la pleine lune, tenant on ne sait comment dans le vide, éclairait comme d'habitude les paysages paisibles du bourg montagnard. Dans le silence général, seul un filet d'eau qui descendait du plateau ruisselait au niveau d'une fontaine près d'une scierie.

Une lumière d'une transparence liquide inondait la pente du cimetière : des croix ajourées aux reflets nocturnes, des fleurs de perles, des dentelles en ivoire, des clôtures en fer rouillé qui ne tenaient qu'à des chaînes de lierre.

La coiffure émaillée de Diane Lecoq s'allumait sous les traits de la lune. Ses prunelles fixes brûlaient d'un feu insupportable. Une brise fraîche fit remuer le prunier, et les ombres du feuillage imprimèrent sur sa bouche un sourire ironique.

S'élevant au-dessus de la dalle, une couronne en nacre d'une blancheur multicolore montait lentement vers le sommet de la croix. Le rond de fleurs, composé uniquement de lueurs et d'éclats fluorescents, planait maintenant tout horizontal, libéré de son poids, vidé de sa substance terrestre.

Quittant l'étendue des champs nus, la couronne mortuaire se dirigeait vers les mortels, visant l'un de ceux dont la destinée ne s'était pas encore réalisée dans la vie. La couronne approchait du bourg. En passant devant la scierie elle se heurta contre le réservoir de la fontaine. Au coin de la rue principale elle frôla le bâtiment de la Coopérative, puis portée par un tourbillon d'air s'engagea dans l'impasse.

Une haie d'églantines qui longeait le jardin du contrôleur des contributions indirectes s'agrippa à plusieurs reprises à l'anneau de nacre. Ce jardin ressemblait à son propriétaire : il réclamait sa part de tout ce qui avait une valeur positive. Mais la couronne était privée de sa matière grossière, et les épines même les plus robustes ne pouvaient l'arrêter.

Elle continuait son chemin inexorablement, attirée par l'éclat d'une enseigne : une maison en briques rouges qui barrait l'impasse annonçait en lettres d'or que Sylvestre Cerceau était horloger et bijoutier de son état.

Claire, sa sixième fille, hâve, malingre et vêtue d'une chemise de nuit blanche, se mirait au clair de lune dans le bois astiqué d'une énorme armoire à linge. Elle était pieds nus et tenait dans sa main une plume. Son bras gauche soutenait un ventre qui faisait penser à une lourde boule de pain, abondamment saupoudrée de farine.

Avant de regagner son lit, elle reprenait son journal intime.

Le 6 Septembre

Les filles de chez nous se lavent à fond le samedi soir pour sentir bon le dimanche. Accroupies dans leur baquet, elles ont leur ventre dans l'eau. Moi, c'est le contraire : j'ai de l'eau dans mon ventre. J'en ai trop pour vivre et pas encore assez pour mourir. Quand la lune touche mon ventre, je me lève pour mon petit besoin.

Mon père trouve que j'use trop de lumière, c'est pourquoi les nuits de lune il coupe le courant dans la maison. Les malades n'ont pas le droit d'occasionner trop de frais aux autres. Comme je reste des heures éveillée, ma tante a dit qu'on pouvait très bien se passer d'un chien pour la boutique : la nourriture des bêtes coûte cher de nos jours.

Mon père qui fait marcher les montres n'aime pas que je perde mon temps. Tous les matins je m'asseois à ma fenêtre pour raccommoder le blanc. Je vois du monde dehors. Voici deux ans déjà que je me prépare à aimer quelqu'un. Je m'appelle Claire ; quand j'étais catherinette j'eus une vision. Une femme en noir qui portait sur sa tête un grand oiseau blanc amidonné m'annonça que j'aimerais un ange ; il m'apparaîtrait sous la forme d'un homme tout de blanc vêtu.

Tous les jours j'en vois deux : le boulanger qui époussette les miches qu'on emporte chez soi, et le coiffeur qui balaye les mèches qu'on laisse chez lui. J'ai d'abord hésité, mais heureusement j'ai compris que ce ne pouvait être le boulanger. Un homme dont la figure a la couleur d'une brique, comment pourrait-il incarner un ange ? Les anges ont la peau blanche comme le coiffeur. Une longue douceur se dégage de lui et s'étire comme la pâte des berlingots à la foire. On dit de lui qu'il ne parle aux filles qu'avec ses mains. Mais quand dans la rue il ne se croit pas observé, il marche les mains derrière le dos. C'est un timide. L'âme des timides est solitaire. Je sens que la mienne s'est élevée grâce à la coiffure étrange qu'il m'a faite pour cette réunion de famille.

Je me suis confiée à lui pour une permanente, et il m'a dit de fermer les yeux. Peu après je vis dans la glace sur ma faible tête une forteresse noire, un grand rouleau de cheveux brillants relevés. « Vous êtes maintenant à peu près comme elle », — me dit-il d'une voix gentille. J'étais heureuse et très étonnée, mais je n'osais pas

demander d'explications. C'était une coiffure qui fut remarquée par tout le monde mais qui n'était portée par personne.

Au moment où Claire Cerceau se levait pour se recoucher, la couronne traversait silencieusement la pièce voisine. La visiteuse, entrée par un vasistas, cherchait une issue. Elle passa dans la véranda vitrée et y trouva un carreau manquant.

Elle était maintenant dans la cour, carré verdoyant traversé par deux cordes entrecroisées. Vues d'en haut, les longues chemises et les robes claires qui se balançaient au vent formaient une croix blanche ondoyante. Des bouffées d'air entraient dans les chemises et les gonflaient à l'endroit du ventre.

La couronne errait dans la cour : opiniâtre, elle cherchait un ventre à sa mesure, une proéminence qui serait bientôt à elle.

Une longue robe aux boutons de nacre séchait sur une petite butte. Ce caveau vert gardait les provisions des vivants ; mais il était déjà touché par un vêtement destiné au voyage immobile. La couronne s'arrêta au-dessus de la robe bombée par le monticule, descendit, et encercla le centre où quatre boutons étaient disposés en croix. Le ventre saillant remplissait exactement l'intérieur de la couronne. Les pétales et les feuilles rigides miroitaient et semblaient couler sous la lune.

Le clocher du presbytère fit entendre quatre coups. Le coq de la basse-cour près de la fontaine lança son cri nostalgique.

Au sous-sol de la maison qui touchait à la cour Cerceau, le boulanger alignait des couronnes dans son four. Dans la mansarde voisine, le coiffeur dormait sur son canapé étroit et dur comme un perchoir. La nuit, pour faire tenir son toupet, il se bandait la tête d'un petit mouchoir rouge.

De grandes mouches noires aux ventres verts bourdonnaient dans les papiers peints décollés. Au-dessus de la table de chevet, où tombait en poussière un bouquet d'immortelles, se perpétuait la photo vivace d'une morte. L'agrandissement colorié du portrait en émail resplendissait dans un jet de lumière : enterrée depuis un demi-siècle, Diane Lecoq baignait encore dans les flots de la lune.

Les ombres du feuillage qui frémissait devant la fenêtre posaient sur les lèvres figées un sourire de satisfaction. Les yeux durcis regardaient avec bienveillance la crête de coton rouge et la bague noire que portait le romantique coq du village.

Au matin apparut le quatrième coq, celui qui déchirait le silence de la nuit par son chant d'appel. Le coq de la fontaine retournait avec obstination un tas d'ordures ménagères dans la cour. Il piqua de son bec une brillante feuille blanche, tombée de la couronne en nacre. Ne la trouvant pas à son goût, il la rejeta dédaigneusement sur un amas de bois mort.

ANNE GINGER.

EMMANUEL EYDOUX

UN JEUNE DE MARSEILLE

Fragments

Avant de commencer
j'éprouve cette lassitude que je connais
comme si la fatigue de toutes les heures de ma vie
pesait soudain sur mes épaules.

J'éprouve une nostalgie
comme lorsqu'on se retourne en arrière
pour regarder avec intensité
quelque chose que l'on ne reverra jamais plus.

Je regarde ces chemins de ma vie
ces chemins qui furent ma vie
et je vois comme des tas de types
qui marchent sur des tas de routes
qui furent les jours de ma vie.

Des tas de types qui marchent
sur la route indestructible de ma mémoire
des tas de types qui marchent
sur la route impérissable de ma pensée
ces types que j'ai été.

....

Je vois un jeune de Marseille
un jeune juif
il grandit dans une famille entièrement assimilée mais
qui ne se renie pas elle-même

on ne lui cache pas qu'il est juif
ou plus exactement israélite.

Il regarde
son père pratique deux rites :
chaque année, une fois pour l'anniversaire de la mort de son père,
une fois pour l'anniversaire de la mort de sa mère,
il va le soir à la synagogue
et lit dans une transcription en lettres françaises
une prière en hébreu

prière mystérieuse
avec un rythme bouleversant
d'étranges et rauques sonorités
prière incompréhensible dont on ne trouve nulle part la traduction.

Un autre jour de l'année
vers la fin de septembre ou au début d'octobre
son père ne va pas au bureau.
Il reste à la maison toute la journée.
Les journaux disent que c'est Kippour
avec parfois une photo prise devant la synagogue.
....

La religion de mon père ce n'était pas des mots mais des faits
son culte ce n'était pas des paroles mais les actes de sa vie quotidienne :
comme beaucoup d'hommes de sa génération
mon père avait la religion du travail :

le travail était sa vie
le travail était sa joie
il n'aimait que son travail
il ne savait parler que de son travail
il ne connaissait que son travail
mais il le connaissait bien.

Il y avait en lui une autre religion
plus rare peut-être
la vérité, la droiture, la probité,
probité dans sa vie commerciale
probité dans sa vie familiale.

La première chose qu'il m'apprit
lorsque je vins au bureau —
savoir répondre à un client :
je ne sais pas
je n'en sais rien

ne jamais donner un renseignement inexact
ne jamais inventer un renseignement.

Mais par dessus tout il y avait en lui
à un degré que je n'ai jamais plus rencontré
une religion de l'indulgence, de la bonté, de l'intelligence, de la confiance, de la fidélité à ses amis dans le malheur,
une religion du cœur qui s'exprimait parfois par des colères subites, effrayantes, contre l'injustice, la négligence, la paresse, le mensonge et tout simplement la bêtise,
des colères qui s'apaisaient brutalement
en une seconde elles avaient disparu
il n'y pensait plus
et reprenait son téléphone.

....

Un jeune qui découvre son livre de prières
un jeune qui lit pour la première fois dans son livre de prières

courbe nos passions devant nos devoirs

ce jeune de Marseille qui fait ses études au Lycée Thiers
ce jeune qui étudie Racine et Corneille,
les parallèles de Racine et Corneille

les hommes tels qu'ils sont
les hommes tels qu'ils devraient être :

courbe nos passions devant nos devoirs

un éclair jaillit dans la nuit
un éclair allume un immense incendie dans le cœur de ce jeune

si être juif
cela voulait dire être cornélien ?

homme, dire non aux autres hommes
parce qu'ils vous demandent quelque chose qui est contraire à votre conception de l'honneur

peuple, dire non aux autres peuples
parce qu'ils vivent une vie contraire à votre conception de l'honneur

l'homme juif comme type de l'homme cornélien
l'homme tel qu'il devrait être
le peuple juif comme type du peuple cornélien.

Plus tard,
bien plus tard,
ce jeune lit dans l'Anthologie d'Edmond Fleg
cette parole de Samson Raphaël Hirsch

Le Judaïsme a-t-il jamais été de son siècle ?
Le Judaïsme peut-il être de son siècle ?

Et voici ce que j'appelle la première loi de Samson Raphaël Hirsch

Lorsque le siècle sera avec Dieu
Israël sera avec son siècle.

je vois déjà le théorème suivant :

comment être avec Dieu ?
comment le siècle pourra-t-il être avec Dieu ?
et je vois des théorèmes à l'infini.

....

Et voici que ce jeune découvre la Bible.
Un type qui découvre la Bible
il est normal qu'il soit emporté comme par une terrible tempête de Dieu
et qu'il perde le souffle dans les flots impétueux qui le roulent.

Un type qui découvre la Bible
un type qui découvre la poésie sauvage et étincelante de la Bible
il est normal qu'il soit défoncé, consumé, calciné, labouré, ensemencé par cette tragique grandeur...

Plus tard ce jeune lira la Bible dans toutes les langues qu'il parlera
il aura même une manière personnelle d'apprendre une langue :
prendre une traduction de la Bible
qui dira cette lumière fulgurante et cette concision de la Bible en hébreu
Vayomer Elohim yehi or vayehi or
qui dira cette solidité et cette pesanteur de la Bible en latin
vanitas vanitatum et omnia vanitas
cette fierté et cette nostalgie de la Bible en espagnol
Aunque ande en valle de sombra de muerte
cette musique et cette douceur de la Bible en italien
mi conduce per sentieri di giustizia per amor del suo nome
cette noblesse sereine de la Bible en anglais
He leadeth me beside the still waters

....

Poésie de la Bible
poésie
pureté de ce langage originel
puissance de ce langage primordial qui seul n'a pas subi la malédiction de Babel
pouvoir créateur de ce langage universel qui parle au cœur de l'homme par delà tous les siècles et toutes les civilisations

....

Poésie
lumière plus que le soleil dérisoire sur la face éphémère de l'empire de Charles Quint
plus que le soleil disparu à l'occident des horizons de l'histoire

Poésie
lumière qui éclaire et objet éclairé
semence dans le sol et sol nourricier de cette semence

....

Un jeune qui découvre la Bible,
il est normal que ce jeune devienne d'abord aveugle comme un type qui fixe longuement le soleil,
qu'il devienne d'abord sourd comme un type en première ligne sous les bombardements
qu'il soit même pulvérisé, anéanti...
tout cela c'est normal,
mais dire aussi l'inexplicable :
pourquoi un jeune de Marseille qui lit pour la première fois la Bible
un jeune de ce siècle qui lit pour la première fois dans la Bible
Genèse 36
la plus sèche des généalogies
la plus impassible des énumérations
le texte le plus impersonnel, le plus froid
la lignée d'Esaü
en quoi cela peut-il toucher un jeune d'aujourd'hui
au verset 37 cette phrase :

Samla mort, à sa place régna Chaoul de Rehoboth sur le fleuve

Je demande à ce jeune :
qu'est-ce qui te fait pleurer ?
Il cherche
puis il me dit :
c'est le nom de la ville.

Quoi
Rehoboth sur le fleuve
ce nom d'une ville qui n'est plus sur aucune carte
peut-être une simple bourgade disparue
peut-être un carrefour où l'on dressait sous le vent du désert quelques tentes auprès d'un puits

et il dit
oui.

Et c'est vrai
pendant des années
ce jeune n'a pas pu prononcer ce nom
Rehoboth sur le fleuve
sans frissonner
et encore aujourd'hui
trente ans plus tard
cela lui fait quelque chose d'indéfinissable et d'inexprimé.
....

Un jeune découvre la Bible.
Il y en a qui disent
c'est dangereux de faire lire la Bible.

Evidemment

c'est comme si on jette un homme à qui nul n'a appris à nager
c'est comme si on jette un homme qui ne sait pas nager
dans la Baie du Mont Saint Michel
— Saint Michel du péril de la mer —

lorsqu'au temps des tempêtes d'équinoxe
au temps de Pessa'h
les plus grandes marées de l'année
montent avec leurs crinières glauques et blanches
comme de grands troupeaux de chevaux sauvages
entraînant les chars de Pharaon.

Mais moi je suis pour les solutions hardies
tant pis s'il en crève :
faites lui lire la Bible.

Je dis :
il n'en crèvera pas,

mais tant pis
je préfère courir ce risque
il vaut mieux qu'il crève en un jour
d'avoir lu la Bible

que crever lentement tous les jours de sa vie
de ne pas l'avoir lue.

EMMANUEL EYDOUX.

ROGER MUNIER

PIERRE TEILHARD DE CHARDIN ET L'AVENIR DE L'HOMME

Le Père Teilhard de Chardin est mort à New-York, laissant une œuvre importante dont la majeure partie, publiée sous forme ronéotypée, reste encore inconnue du grand public [1]. En dépit de cette diffusion fragmentaire, l'œuvre de Teilhard exerça une influence considérable sur les esprits les plus divers. Il ne peut s'agir ici que d'en donner un aperçu rapide et nécessairement schématique.

Sur le sens et la portée de sa recherche, Teilhard s'est expliqué lui-même en des termes sans équivoque. « Spécifiquement, a-t-il déclaré, je ne suis ni un philosophe, ni un théologien, mais un étudiant *du phénomène*, un physicien au vieux sens grec » [2]. Très tôt, la géologie le passionna. Lui-même a raconté la fascination qu'exerça sur lui, dès l'enfance, le monde minéral. Plus tard, la paléontologie orienta sa pensée vers le monde de l'humain. Mais dans l'esprit de Teilhard, il n'y a pas de coupure entre les deux domaines, celui de la matière et celui de la vie, finalisé par l'homme, entre le phainomenon de la phusis et le « phénomène » spirituel (au sens presque de miracle) que représente l'apparition de la conscience. Il rêve au contraire d'une synthèse des deux ordres qui lui apporte, avec l'idée d'évolution, la découverte d'une des lois fondamentales du cosmos. Selon Teilhard, l'univers « bien plus que par une « entropie » (le ramenant aux états physiques les plus probables) est caractérisé par une *dérive préférentielle* d'une partie de son étoffe vers des états de plus en plus compliqués et sous-tendus par des intensités toujours croissantes de « conscience ». De ce point de vue strictement expérimental, la vie n'est plus

(1) Signalons notamment: *Mon Univers* (1924), *L'Hominisation* (1925), *Le Milieu Divin* (1926), *L'Esprit de la Terre* (1931), *Comment je crois* (1934), *L'Energie Humaine* (1937), *Le Phénomène Humain* (1948) et *Le Christique* (1955) dernier écrit. Les Editions du Seuil annoncent la parution prochaine du *Phénomène Humain*.

(2) Interview par Marcel Brion dans les *Nouvelles Littéraires* du 11 Janvier 1951.

une exception dans le monde, mais elle apparaît comme un produit caractéristique — le plus caractéristique — de la dérive physico-chimique universelle » [3]. Il n'y a ainsi qu'une seule courbe ascendante, de la matière première indifférenciée des galaxies, aux cellules compliquées du cerveau humain, sommet *actuellement* atteint du mouvement de complexité-conscience. Actuellement atteint... car le processus évolutif n'est pas clos. L'homo-sapiens est un sommet, mais non le terme de l'évolution. L'homme, pense Teilhard — et c'est ici l'originalité de sa pensée — n'est encore que le germe de l'homme. Une réflexion lucide sur la crise actuelle suggère au contraire que nous entrons dans une phase de « superhumanisation » dont le symptôme le plus évident est le développement constant des puissances de *collectivisation*. Au fur et à mesure qu'il avance, l'homme se découvre dans une impossibilité croissante de penser et d'agir seul. Les « intégrations » de tous ordres se multiplient. Ce resserrement des liens humains ne doit pas nous apparaître comme une menace pour l'avenir de l'homme, mais comme la manifestation d'une « poussée biologique inévitable ». « La collectivisation, en ce moment accélérée, de l'espèce humaine, n'est pas autre chose qu'une forme supérieure prise par le travail de moléculisation à la surface de notre planète. Au cours d'une première phase, édification des protéines jusqu'à la cellule. Dans une deuxième phase, édification des complexes cellulaires individuels jusqu'à l'homme inclusivement. Et maintenant, dans une troisième phase qui s'annonce, édification d'un super-complexe organico-social exclusivement possible dans le cas d'éléments personnels et réfléchis. Vitalisation de la matière d'abord, liée à un groupe de molécules. Hominisation de la vie ensuite, liée à un super-groupement de cellules. Et enfin, pour terminer, planétisation de l'humanité, lié à un groupement fermé de personnes: l'humanité, née sur la planète et répandue sur toute la planète, ne formant plus, peu à peu, qu'une seule unité organique majeure, close sur elle-même, une seule archimolécule, hyper-complexe, hyper-centrée et hyper-consciente, coextensive à l'astre sur lequel elle est née » [4]. Mais que faut-il pour que l'humanité, resserrant ainsi ses liens, grandisse en se collectivisant. « Il faut essentiellement que les unités humaines, prises dans le mouvement, se rapprochent entre-elles, non pas sous l'action de forces externes, ou dans le seul accomplissement de gestes matériels, mais directement centre à centre, par attrait interne. Non pas coercition, ni asservissement à une tâche commune, mais *unanimité* dans un même esprit » [5]. Et c'est ici que prend forme le message religieux du Père. Le christianisme lui apparaît en effet

(3) *Interview...*
(4) *Vie et Planètes*, article publié dans la Revue *Etudes* tome 249, pp. 144-169.
(5) *Vie et Planètes*, p. 165.

comme possédant en soi ce ferment capable d'unanimiser les hommes La synthèse supérieure à venir ne pourra se faire que dans la « charité », en cet ordre que Teilhard qualifie de « christique » (6) parce qu'il rassemblera dans le Christ total, l'humanité faite un seul corps. Mais ce « néo-humanisme » n'est encore que possible. Sans cette « charité » personnalisante, en effet, les courants de socialisation et de collectivisation décrits plus haut n'auraient pour effet que de conduire l'humanité à la termitière. Car il n'est pas dit qu'en ce domaine « spirituel », les lois de la « dérive préférentielle », valables pour le monde matériel et vivant, s'appliquent nécessairement. Avec l'homme surgit au contraire une valeur nouvelle, essentiellement ambiguë: la liberté, capable de compromettre le développement linéaire et de ruiner l'économie du cosmos. L'homme peut faire que la poussée évolutive soit brisée et que l'univers sombre dans le chaos.

Ici se situe l'objection la plus sérieuse à mon sens que l'on puisse faire à la pensée du Père. Dès qu'il aborde ce chapitre de l'avenir humain, il quitte le plan de l'analyse positive, de la pure *description* du « phénomène ». Il extrapole, comme il le reconnaît lui-même (7) et il n'est pas dit que cette extrapolation se justifie. Car il y a, en fait, rupture dialectique entre les deux ordres dont il situe le développement sur une ligne continue. Les éléments de ce super-complexe qu'il voit se dessiner dans le futur ne sont plus les simples cellules biologiques dépourvues d'individualité vraie, mais des *personnes* douées de liberté et capables de refuser ce mouvement de centration, inscrit, selon lui, dans le devenir du cosmos. La liberté de l'homme met tout en péril. L'unique nécessité qui puisse s'imposer à ces « cellules » pensantes sera d'ordre religieux et extatique (8), non plus seulement biologique et immanent. Mais ici le scientifique perd pied et le croyant, déjà situé dans la foi, risque de se résigner mal à cette intervention tardive du donné révélé.

Est-ce là pourtant une objection décisive ? Pour les rationalistes que nous sommes devenus: oui. Mais justement Teilhard prétendait dépasser ce stade de réflexion. Il abordait l'homme dans la totalité de son « phénomène ». La rupture dont je parle, il la négligeait d'emblée et de propos conscient. L'homme est l'homme, et une référence à la seule immanence

---

(6) A la biosphère se superposait la noosphère comme « enveloppe pensante de la Terre » ; celle-ci doit, à son tour, se consommer dans la « Christosphère ».

(7) « Tout ceci, je le répète, par simple extrapolation d'une loi de récurrence positivement observable sur toute l'étendue du passé, c'est-à-dire en dehors de toute sentimentalité et de toute métaphysique ». (*Interview...*).

(8) Ce caractère religieux du message teilhardien ne saurait être méconnu, sans une grave infidélité à la pensée du Père.

ne suffit pas à le penser. Une dimension verticale est en lui dont les coordonnées se révèlent incommensurables. C'est au « phénomène » de cet homme total que la pensée de Teilhard s'appliquait. Et il se peut qu'il ait vu juste et que seule sa réflexion prophétique permette d'envisager avec confiance l'avenir de l'homme sur cette planète déchirée que menacent tant de puissances de désagrégation et de chaos.

ROGER MUNIER.

EMMANUEL LEVINAS

JEAN WAHL ET LE SENTIMENT

La sensibilité jouit dans la reflexion contemporaine d'un crédit nouveau. Elle n'apparaît plus comme pensée balbutiante vouée à l'erreur et à l'illusion, ni même comme simple tremplin de la connaissance rationnelle. Sous l'influence de Bergson, mais surtout de la phénoménologie, on trouve à la sensibilité une profondeur et une sagesse bien à elle. Toute construction intellectuelle tiendrait de l'expérience sensible — qu'elle prétend dépasser — le style et les dimensions mêmes de son architecture. Il faudrait retourner à cette expérience originelle, à cette infrastructure « pré-prédicative ».

L'empirisme y trouve certes son compte, mais il s'agit d'un empirisme très nouveau. La sensibilité n'enregistre pas simplement les faits, elle esquisse comme l' « état civil » et la destinée métaphysique de l'être expérimenté. Les sens ont un sens. Les plus hautes œuvres de l'esprit en portent la trace indélébile. On pourrait presque user du terme kantien d'esthétique transcendentale comme en use Husserl. On pourrait dire que, pour les contemporains, la fonction transcendentale de la sensibilité consiste à tisser de formes pures, autres encore que l'espace et le temps, avec les fils enchevêtrés dans le contenu même des sensations. La façon dont les formes de l'espace et du temps marquent, dans le kantisme, l'objet phénoménal, ressemble beaucoup à la manière dont une phénoménologie de l'expérience pré-prédicative rendrait intelligible l'univers scientifique. La réhabilitation de la sensibilité dont nous venons de parler remonte au fond à Kant. La sensibilité pure — c'est sa découverte.

L'importance accordée ainsi à la sensibilité ramène et ranime bien des souvenirs. Les thèmes anti-intellectualistes semblent accomplir un retour pendulaire. Le traité de métaphysique de Jean Wahl [1] qui évoque tous les thèmes philosophiques — souvent avec le scrupule d'une doxographie — mais où le mot de la fin revient au sentir et au sentiment,

(1) Jean Wahl : Traité de Métaphysique, chez Plon.

marque-t-il simplement une heure déjà plusieurs fois vécue ? Ne choisit-il pas, de choix subjectif, entre les termes de l'une de ces alternatives éternelles devant lesquelles l'histoire de la philosophie se joue indécise ? Crise de l'intelligence ? Elle n'est pas plus grave que celle du sentiment. Wahl le sait pourtant qui a lu tous les livres et tout ce qui avait été dit de valable (et même parfois de non valable) en philosophie.

Le refus des systèmes, le recours aux fulgurations de l'intuition, à la densité du sentiment, attesteraient-ils la fin d'un siècle expirant à cinquante ans, s'ouvrant sur un silence où, à l'ineffable, se mêle le mauvais silence de l'eau qui dort ? Désarroi d'une classe sociale ? Fin d'un monde ? Mais le procédé qui consiste à chercher derrière le discours les peines secrètes de l'auteur et la maladie sociale qui le ronge, à son insu, conduit, lui aussi, au silence. Il réduirait toute parole au symptôme, même la parole de celui qui interprète les symptômes. En réalité, le sentiment qui revient, chez Wahl, à la fin de chaque chapitre de sa métaphysique, se présente comme source d'une vie spirituelle nouvelle. Ce n'est pas du scepticisme que témoignent ces pages, si averties cependant. En dehors de la valeur didactique de cette Somme Métaphysique exposée avec une acuité qui ne le dispute qu'à la simplicité du langage employé — qu'on pense, par exemple, aux passages relatifs à la notion de l'existence chez Kant — l'œuvre importe par son problème. Elle ne nous touche pas parce qu'elle *préfère* une école philosophique à une autre ; elle répond à un tourment auquel l'Histoire semble aboutir : l'aliénation de l'homme par cette universalité même qui, dès l'aube de notre civilisation, devait garantir l'humanité de l'homme.

L'européen ne croit pas à la substance de l'homme. Sans rien d'extérieur, à lui tout seul, homme pauvre, il est un pauvre homme. Le malheur est une façon pour la substance de n'être rien. Son œuvre suprême — vie large, ouverte, accueillante — s'accomplit dans la transcendance. Plus encore que par sa stabilité immuable, l'être vaut, pour lui, par son extériorité. La souveraineté du moi est une dépendance. La possession de soi tient à la domination exercée sur les éléments, à la propriété, à la reconnaissance accordée par autrui, aux amitiés, aux services, à la considération. Le désir qui devait démentir sa maîtrise, l'exalte. L'extériorité ne lui fournit pas seulement de quoi apaiser son désir ; il *veut* son désir qui lui ouvre l'extériorité. Source des bonheurs, de l'existence au-dessus de l'existence, le désir n'est pas un simple manque, un simple vide. L'appétit de la vie multiplie et confirme l'existence de l'homme. Les « nourritures terrestres » peuvent accomplir et sublimer. Sous ses formes les plus hostiles au monde, l'existence européenne n'a pas voulu triompher, par l'indigence et le dépouillement, du désir qui

tenaille et asservit. Au faux désir elle substitue le vrai. Contrairement aux échos qui lui parviennent des sagesses asiatiques, elle surmonte le désir en l'assouvissant. L'ascèse elle-même qui, originellement, forme des athlètes, s'exerce toujours en vue de quelque triomphe et de quelque future gloire. Les contradictions et les déchirements d'une vie de luxe valent, après tout, mieux que les déchéances de la misère. Le minimum de biens matériels que réclame Aristote pour le bonheur de l'homme libre, suppose une identification entre l'homme libre et l'homme satisfait. La pensée morale de l'Occident était matérialiste et réaliste bien avant Marx.

En réalité il ne s'agit pas de matérialisme. L'homme européen se cherche un fondement dans l'extériorité. Dans le désir, il se nourrit d'être, mais, satisfait, aussitôt s'en détache. Il lui faut des assises dans l'être plus profondes que l'éphémère satisfaction du désir, une relation avec l'extériorité par laquelle l'extériorité s'incorpore à son évanescente substance autrement que par la nourriture. Cette relation avec l'être extérieur — par laquelle celui-ci s'incorpore d'une façon permanente à la substance du sujet — c'est la possession. Il faut posséder au delà de ce qu'on tient en main, au delà de ce qu'on consomme et utilise à chaque instant. Une espèce de corps astral, constitué par tout ce que l'homme possède, prolonge le corps biologique. Animal politique ! Il faut une société, un état, un droit qui reconnaissent dans ce corps invisible la vraie surface de l'homme. Il ne faut donc pas concevoir la propriété comme une garantie contre les inconnues du lendemain. Il existe dans la propriété telle que l'homme européen l'a toujours aimée, une tendance originale par rapport au simple besoin. Ce qui est désiré par-dessus tout, ce n'est pas l'objet possédé, mais la possession de l'objet. C'est pourquoi la vie n'aspire pas seulement à la sécurité de ses besoins. La finalité du désir se déplace, la possession de l'objet compte plus que la jouissance de l'objet, la richesse est aimée pour la richesse, la cupidité et l'avarice sont possibles, on aime l'argent. Dans l'argent mon appartenance au monde et l'appartenance du monde à moi se confondent. L'argent est une propriété tenue en mains que je peux cacher; il est lié à mon secret, il est mon mystère, il s'incorpore à mon être le plus intime. La réduction de l'argent à l'amour du plaisir que Platon opère dans la République ne tient pas compte de son essence métaphysique: en Europe, pauvreté et richesse mesurent, en fin de compte, le néant et l'être.

La maîtrise de soi à travers la maîtrise de l'Univers s'inscrit dans la pensée européenne. Toute philosophie est platonicienne. C'est par participation aux idées, situées *là-bas*, que le devenir peut tendre à une pâle existence. De Platon à Hegel et jusqu'à Heidegger le penseur ne se retrouve qu'en

accomplissant un grand circuit qui l'éloigne de soi. Il se saisit dans son concept objectif, dans son action, dans son efficacité historique, dans son œuvre universelle. Il *est* par l'Etat. Et tout le reste est zoologie. Le moi se détermine au sein d'une totalité, devient soi-même en oubliant son unicité. Unicité d'individu, d'une faim, d'un besoin, d'un amour, enfant de l'indigence et de l'abondance.

La critique de l'intellectualisme philosophique s'inserre dans l'exposé de Jean Wahl partout où la vie se mue en idée qui la transcende et où elle perd l'acuité immédiate et le sentiment d'être. « Nous devons communiquer substantiellement avec ce qui est substantiel dans les choses » (73). « Les substances qui sont les objets de la pensée ne peuvent être que relatives » (72).

Notion du sentiment qui rejoint, sur bien des points essentiels l'intuition bergsonnienne. Mais la manière dont nous sommes bergsonien dépend du penseur qui nous sert de Spencer. Très visiblement celui de Wahl, s'appelle Hegel. On sent partout sa présence ennemie et amie. « La philosophie est pour nous recherche de l'immédiat » dit et répète Jean Wahl. Mais l'immédiat ne conserve, ni pour Bergson, ni pour Wahl un sens formel, comme si une méthode orientée vers l'immédiat découvrait le fait de la durée. Aller à l'immédiat, c'est déjà devenir et durer. La méthode est ici déjà l'œuvre de l'être qu'elle cherche. Pour Wahl le mouvement qui va vers l'immédiat ne s'arrête pas au devenir. L'immédiat devient pour lui la palpitation d'une subjectivité et la descente vers une intériorité absolue. Voici un exemple de cet itinéraire intime: « La qualité vue en elle-même ou plutôt sentie en elle-même, est intériorité; de l'intériorité extérieure qui est celle de la couleur par exemple, à l'intériorité intérieure qui est celle de la pensée et de cette intériorité intérieure à l'intériorité encore plus intime qui est son origine, nous accomplissons toujours un mouvement de descente ou peut-être de montée vers l'ineffable » (277).

Ce que Wahl retient du sentiment, c'est moins sa chaleur affective qu'une certaine violence et intensité. Le sentiment, c'est le farouche, le dense, l'opaque, l'obscur (69, 259, 267 et ailleurs) « contact aveugle et nu ». Il se décrit comme une secousse, un frisson, un spasme. Comme si l'intensité constituait mieux que le degré du sentiment son contenu; comme si l'essence du sentiment se réduisait à cette tension, à cette contraction où on surprend le mouvement de l'être vers son intériorité, sa descente en soi — Mouvement radicalement opposé à la transcendance: au lieu de se perdre et de se retrouver dans l'universel, le sentiment, tendu sur soi, affirme la substance intérieure de l'homme ou la structure personnelle de l'être. Philosophie du sentiment opposée à celle

de Heidegger. Le sentiment ne marque pas notre présence au monde, bouleversée par son propre néant, mais la façon dont nous descendons en nous-mêmes et nous concentrons sur nous.

Par ce mouvement de contraction et d'intériorisation, l'être est vie. Ce qui, contradictoire, éclate dans le langage, le sentiment l'unit dans sa tension: fini et infini (635) et tous les termes des antinomies. Unis dans le sentiment, ils ne le compromettent pas par leurs contradictions latentes, mais l'authentifient par leur tension. Wahl cite volontiers Héraclite qui comparait la vie à un arc tendu. La vie ne se transcende pas mais est tournée, « vers une vie future ici-bas » (357). Elle ne se saisit pas du dehors à partir des idées et des œuvres qui en porteraient la vraie essence. Par cette détente elle perdrait l'être. « C'est encore le corps qui triomphe sur le corps » (367). Il faut de la vie sensible — qu'à la légère on traite d'animale — pour que l'extériorité: concept, États, et civilisations, demeurent réalités vivantes.

L'acte intellectuel par excellence de la prise de conscience est détente. « Distance de soi-même par rapport à soi-même » (700), la conscience se sépare déjà du foyer de l'être et de sa brûlure qu'elle veut rattraper dans ses reflets lumineux, mais froids. La tendance platonicienne « inhérente à toute philosophie intellectuelle » et « contre laquelle, malgré tout, il faut lutter » (389) ne consiste-t-elle pas à poser l'intelligible comme absolu, à lui subordonner l'intelligence vivante qui l'avait conçue et à chercher ainsi dans la clarté de la lumière la cause de l'ardeur du feu ?

Tension de contradictoires et non pas leur conciliation, tension antérieure au devenir et à l'amour, tension au sein du devenir et de l'amour, la conscience immédiate du sentiment évoque-t-elle nécessairement la vie enfantine, le paradis perdu où s'entête une vie instinctive ? En fait, pour Wahl elle est adulte de toute la maturité de notre civilisation. Cette crispation de la vie retentit d'échos ou de pressentiments de nos lointaines odyssées, de notre destinée extérieure. « Il y a en nous ce domaine du sentiment par lequel nous pouvons saisir des substances senties et par lequel nous pouvons nous joindre à l'univers » (180). Mais expansion affective, c'est-à-dire inséparable de notre point de départ. « Il y a des termes affectifs grâce auxquels nous pouvons retrouver l'expérience primitive ».

Expérience qui ne marque pas l'entrée dans le monde froid des idées éternelles ou de l'impersonnelle histoire. Le monde s'y retrouve comme vécu sans s'ériger en instance dernière, qui aurait à justifier l'existence de l'homme. Là réside le sens de la formule mystérieuse: transcender la transcendance vers l'immanence.

« Le philosophe aura-t-il la force de transcender finalement la transcendance elle-même et de tomber vaillamment dans l'immanence sans laisser perdre sa valeur à son effort de transcendance ? » — voilà l'antiintellectualisme pour vieux civilisés et qui ont lu Hegel. Mais on cherchera comme fin de l'aventure « le point de départ, réapparaissant dans son caractère primitif » (721). Pour refuser l'aventure de l'Idée, de la guerre et de la possession, de l'argent et de la politique — fondements de notre être dans l'Être, mais aussi son aliénation — le sentiment dans sa dialectique du « fragmentaire », de « pulsations singulières », obéissant à une « logique de la pure qualité qui ne rendrait pas notre vue du monde plus riche », nous amènerait vers un « contact nu et aveugle avec l'Autre » (702). — Contact nu et aveugle et vue qui ne cherche pas la richesse, c'est une reprise de thèses cyniques.

En substituant les sentiments au concept, Wahl s'oppose à toute la métaphysique traditionnelle de Platon à la phénoménologie à travers Hegel et Marx. Il est pour l'homme dégagé de la civilisation et du médiat. Comme l'idée platonicienne, comme le concept hegelien, l'Etre heideggerien suspend l'être humain à une transcendance, tel le géant du conte populaire russe dont le cœur battait au loin. Existant par la civilisation, le moi devient concept. Le cynisme se refuse à penser l'homme en fonction de son œuvre, du produit de ses mains, des choses, des ustensiles. L'homme n'est pas ce qu'il a fait, il est distinct de l'héritage qu'il laisse, et, dans ce sens, plus proche de la nature que du social. Parenté autre que celle qui s'est inscrite dans les grandes traditions intellectuelles et économiques de notre civilisation. « La tradition de la *philosophie perennis* a peut-être laissé à l'arrière plan quelques traits fondamentaux de la nature humaine, a détruit dans une certaine mesure le sentiment de notre parenté avec l'univers, que la poésie a mieux conservé » (6) — écrit Jean Wahl au seuil de son ouvrage. Diogène cherche l'homme parmi les décombres des choses. Sa lanterne éclaire l'encombrement de nos placards et de nos bibliothèques, de nos greniers et de nos musées.

Se chercher une patrie *dehors* — dans le règne des idées et des œuvres humaines — tout cela ne compte après tout que comme vie du sentiment. « Les idées ne sont valables que si elle cessent d'être des idées » (268). La dialectique ne vaut pas par sa synthèse, mais par son essence affective, par son drame : à travers toutes les médiations s'accomplit le contact immédiat avec le réel dans la contraction même du sentiment « un contact nu et aveugle avec l'Autre ». La vérité ne consiste plus à suivre sa propre ombre qui se profile à l'horizon des idées, à s'identifier avec ses concepts ou ses produits, avec l'uniforme que l'on porte, avec le rôle

objectif que l'on joue malgré soi, avec son efficacité sociale, avec sa fortune ou son métier, avec ce qu'on aura été pour le psychanalyste, le philologue ou pour la postérité. Interpréter la vérité comme sentiment, c'est retrouver notre être en nous-mêmes, reconquérir ce cœur qu'un géant, réputé immortel, dans le folklore russe, avait le privilège et l'imprudence de garder hors de son corps.

Il n'y a peut-être pas plus de contradiction pour la pensée à retourner avec philosophie à la source obscure des idées dans le sentiment qu'à suivre le mouvement des idées claires jusqu'aux sombres perspectives apocalyptiques où des techniques modernes, issues de la pensée claire, menacent de destruction l'humanité et sa pensée. Contre la lumière de la vie publique où s'évanouissent comme les ombres les rêves et les crises de l'homme privé, contre l'histoire où le moi ne s'inscrit que comme concept — il fallait tout de même rappeler la vérité de l'homme vivant, de l'homme sensible, renouveler les plus hauts enseignements du cynisme. L'homme ne coïncide pas avec ses œuvres et ses outils, ni avec l'héritage qu'il aura laissé. Par ses œuvres et par ses outils, il se conforme certainement de plus en plus au discours impersonnel et cohérent que l'on peut tenir à son sujet. Mais il ne coïncide complètement avec ce discours qu'une fois mort.

EMMANUEL LEVINAS.

CHRONIQUES

LE PARADOXE DE THOMAS MANN

Après Valéry, après Gide, après Claudel... Thomas Mann est mort. Et à chaque fois, avec eux, c'est le XIX^e^ siècle, un XIX^e^ qui poursuivait, même dans le désespoir et l'ironie, son grand rêve d'universalité humaniste, qui est frappé. Avec Thomas Mann, surtout, dont l'Europe entière, l'orientale comme l'occidentale venait de fêter le 80^e^ anniversaire [1]. Car, écrivain célèbre depuis 1901 (alors qu'âgé de 25 ans à peine il publiait *Les Buddenbrook*) Mann qui occupa pendant plus de cinquante ans avec un courage et une modestie exemplaires, une place centrale dans la vie publique européenne, qui, Prix Nobel en 1929, loin de se retirer alors dans sa gloire, prit parti dans toutes nos luttes y affirmant sans relâche les exigences de l'esprit comme celles du cœur... ce Thomas Mann prolongea, plus qu'aucun autre, avec une obstination que ne venait pas rompre mais soutenir sa lucidité, l'art du XIX^e^ siècle.

Pas plus que Gide, ni que Valéry, Mann ne ressentit jamais un besoin de rupture. Il savait que sa situation de grand romancier bourgeois était précaire. Il entendit la maintenir, l'élargir aux limites de notre monde, sans jamais s'en démettre.

Constatant dès le début de sa carrière que : « La morale, la bourgeoisie, la décadence, les trois vont ensemble », loin de vouloir les dissocier ou s'en désolidariser, il a voulu exprimer totalement leur accord — nous le montrer sans le dénoncer, ni s'y perdre, en faire non le sujet, ni le moteur, mais l'objet de son œuvre, d'une œuvre parfaitement maîtrisée.

Ainsi, comme pour Gide et Valéry, est-ce l'image de Gœthe que nous renvoie Thomas Mann, mais une image en

(1) En France, Martin Flinker publia même à cette occasion un beau recueil d'hommages — témoignage éclatant de l'*universalité* (puisqu'ils émanent d'hommes souvent à l'opposé l'un de l'autre) reconnue à Thomas Mann.

quelque sorte inversée. Car si Thomas Mann fut bien notre Gœthe, il fut aussi son contraire : un homme qui, ayant voulu toute sa vie écrire *Faust,* voire être *Faust,* a dû sans cesse reconnaître que Méphisto l'emportait sur Faust, que Faust lui-même était devenu Méphisto.

Et là est sa grandeur : d'avoir ainsi, constamment, uni dans son art Faust et Méphisto, de les avoir non réconciliés mais obligés, (par les puissances mêmes de son art) à coexister. Là aussi, sa faiblesse : de s'être délivré de leur antagonisme par l'art, par un art qui, aujourd'hui, risque de nous apparaître comme la plus solide, la plus ample, mais la plus formelle des rhétoriques.

Lorsque, en 1901, Thomas Mann publiait *Les Buddenbrook* il avait, en effet, déjà découvert le principe de son œuvre : exprimer le plus totalement possible la lente décomposition d'un monde, du XIX^e^ siècle humaniste, impérialiste et bourgeois, dans les formes mêmes que ce XIX^e^ avait instituées. Et ces formes, Mann niant à la fois le naturalisme et le symbolisme de son époque, leur redonnait une vigueur et une clarté que, seul après Gœthe, Tolstoï leur avait conférées.

Car le romancier Mann (celui-là même qui, dans certains de ses essais critiques, dans son *Docteur Faustus,* se montre si lucide, si réceptif vis-à-vis des nouvelles techniques d'expression artistiques) n'a jamais innové. Au contraire. Volontairement, obstinément, il a maintenu son art à l'écart des découvertes du XX^e^ siècle, voire des recherches d'un Flaubert ou d'un Gogol. Son œuvre ignore tout de Proust, de Joyce, de Kafka ou de Musil. L'homme Mann a pu en parler, les honorer ; le romancier se situe en deça d'eux.

Partant des *Buddenbrook,* roman du *déclin d'une famille* concu à l'instar des grands romans familiaux du XIX^e^ siècle, et en passant par *La montagne magique,* chef-d'œuvre du *Bildungsroman* germanique, l'œuvre de Mann s'est lentement élargie, accrue de mille apports (courts récits romantiques, contes à la manière hindoue, paraboles, roman biblique...), étendue en surface, enrichie de toutes les contradictions où Mann retrouvait l'image des siennes propres. Jamais pourtant, elle ne s'est remise en question en tant qu'œuvre. Jamais elle n'a participé, de près ou de loin, à ce grand mouvement de contestation du roman par le roman qui caractérisa la première moitié de ce siècle.

C'est ce qu'il faut bien appeler le *paradoxe* de Thomas Mann. Pour décrire un monde qui meurt, il emprunte à ce monde ses formes : chez lui, donc, l'harmonie doit exprimer le désaccord ; l'unité, la rupture ; la totalité de l'œuvre, l'effritement, l'éparpillement infini d'un monde qui se défait.

Et pourtant ce paradoxe, il l'a réalisé, il lui a donné une consistance, une existence solide, presque classique —

mieux que ne l'ont fait Gide et Valéry qui, eux, se sont laissés emporter par ce mouvement centrifuge des formes esthétiques du XX^e siècle.

Ou, sur un autre plan, on peut dire de Mann qu'il a fait dans son œuvre « la part du diable » et ceci plus, peut-être qu'il ne le croyait lui-même. Ainsi maintenant cette œuvre nous apparaît-elle comme une dernière défense, un ultime barrage contre une mort qui menace à tous moments de la submerger. Ainsi culmine-t-elle dans une seule figure, répétée, tantôt caricaturée (*Tristan*) tantôt exaltée (*Le docteur Faustus*) tantôt subtilement exaltée et dévaluée à la fois par l'ironie (*L'élu*) : celle de l'artiste, artiste conçu à la fois comme celui qui ressent et celui qui exprime, comme celui qui fascine et celui qui est fasciné, comme celui qui gouverne et qui est gouverné. Et derrière cette figure, qu'il s'agisse du Gustav Aschenbach de *La mort à Venise* ou de l'Adrian Leverkühn du *Faustus*, derrière cette fascination de la mort, qu'elle se matérialise dans une œuvre, l'œuvre monstrueuse et géniale d'Adrian, ou dans une image : celle du bel adolescent pour l'amour duquel Gustav s'abandonne à la déréliction d'une Venise morte, c'est toujours la même question que Thomas Mann s'adresse à lui-même : « Que pouvaient maintenant lui faire art et vertu au regard des privilèges du chaos ? » .

Question à laquelle il ne répond ni par l'affirmative, ni par la négative : seulement par cette œuvre où, la posant sans cesse, sous toutes ses formes et sous le couvert d'une maîtrise formelle rarement atteinte à ce point (surtout en langue allemande), il la tient ainsi en respect, accumulant entre elle et lui tant de matériaux, un tel amas de pensées, une telle épaisseur de vie, qu'à la fin on pourrait douter qu'elle ait été posée, si, par un singulier retournement, Thomas Mann ne la faisait ressurgir, résolue par l'absurde et pourtant toujours aussi pressante dans ses derniers livres (*L'Elu*, *Le mirage*) qui sont des livres d'ironie ou l'art et la vertu se rétablissent au regard même des privilèges du chaos.

Mais qu'on ne s'y trompe pas : cette ironie n'est pas celle d'un homme parvenu à maîtriser et lui-même et le monde ; elle n'est pas celle de Gœthe dans son *Second Faust*. Elle est celle de l'artiste qui a pris le monde à son propre piège, celle d'un écrivain sauvé et perdu par son art, celle d'un Faust converti en Méphisto.

BERNARD DORT.

LE TEMOIN POETIQUE

ENCHANTEMENT ET LUCIDITÉ

« *Alas ! were the whole language turned to birds* ». Hélas ! quand bien même le langage se changerait-il totalement en oiseaux ». En exergue au dernier recueil d'Alain Bosquet, *De quel royaume oublié* (Mercure de France) le vers, déjà si désabusé de Conrad Aiken, n'en prend que plus de relief. Si jamais poète en effet pût se flatter de réussir cette suprême incantation, changer le langage en oiseaux, c'est assurément Alain Bosquet, maître ès-artifices, rénovateur du « baroque », à coup sûr le plus étonnant, le plus irritant lyrique de sa génération, en tout cas le seul qui semble avoir une conscience précise de ses dons et une intelligence assez systématique pour les mettre en valeur. Avec Bosquet et ses précédents recueils, *A la mémoire de ma planète, Syncopes, Langue morte*, nous avons en somme assisté, pour le meilleur et pour le pire à ce qu'il faut bien appeler, faute de mieux, une rentrée en littérature, une contre-offensive de l'esthétisme, de toute façon à un dépassement des diverses contradictions accumulées comme à plaisir au cours des dernières années, des interdits de toutes sortes imaginés par les poètes, codifiés par leurs exégètes, aggravés jusqu'à l'absurde par leurs partisans confessionnels ou politiques. Il est bien évident que Bosquet est tout simplement allé de l'avant en procédant à une synthèse des tendances apparemment les moins conciliables de la poésie récente, ne reniant rien des expériences antérieures mais n'en retenant que ce qui lui paraissait assimilable non seulement à lui-même mais encore, et c'était là la nouveauté, à n'importe quel lecteur non prévenu. C'est ainsi qu'en poursuivant pour son compte exercices spirituels ou exercices de langage, et encore que chacun fut libre de les retrouver et de les apprécier dans son œuvre, celle-ci ne s'en affirmait pas moins implicitement en tant qu'œuvre, en tant que « mécanisme de plaisir » (Cf Eliot) bien plus qu'en leçon de morale, démarche métaphysique ou gymnastique verbale. Cette ambivalence du lyrisme de Bosquet, lyrisme d'initié à l'usage du profane, est également manifeste dans les poèmes de *Quel royaume oublié*. Elle en constitue le mérite essentiel; il n'en est pas moins significatif que l'enchanteur passé maître

en incantations s'interroge sur les limtes du langage. Une certaine angoisse loin de la ternir ajoute ainsi à l'auréole proprement intellectuelle de ces poèmes. Ils s'en trouvent comme lestés et leur gratuité s'humanise.

L'originalité de « Verbe et vertèbre », « notes pour un contrat poétique », dit un sous-titre, n'est pas tellement d'être une préface (ce qui serait déjà remarquable, nos poètes se souciant peu d'en écrire) mais d'être un poème. N'est-ce pas exceptionnel de nos jours un poème critique ? Certes *Le secret professionnel*, ce chef-d'œuvre, en était un mais en prose, tandis que Bosquet nous donne un avant-goût de ce que pourrait être ne disons tout de même pas un Boileau mais un Pope qui serait passé par le surréalisme. Rien de plus savoureux que ce paradoxal lyrisme didactique, cette confession de poète artisan :

Je vous présente
ma poésie : C'est une île qui vole
de livre en livre
à la recherche
de sa page natale.

Poème didactique qui traite successivement « Du poète, de la poésie, du matériel » mais aussi méditation personnelle, j'allais écrire autocritique, ce qui serait impropre, Bosquet ne se justifiant qu'envers lui-même : « *Je dois (mal rédigé) m'écrire avant d'écrire* » ; « *Ce soir, j'irai me traduire en justice — Aucun poète n'a le droit de s'habiter* » ; « *J'étais trop riche : une orchidée à chaque mot — Une femme entr'ouverte à chaque page* » ; « *Mon univers, trop bien pensé — trop mal relu — mon univers reste à écrire* ». Peut-être suis-je victime d'une déformation professionnelle mais cette façon désinvolte d'énoncer, de reconnaître certaines vérités m'enchante personnellement. Ne pas être dupe de ses poncifs et cependant s'y tenir c'est à la fois hommage à la vérité et loyauté envers soi-même. Et quand Bosquet avoue : « *Mon univers, trop bien pensé — trop mal relu — mon univers reste à écrire* » il donne par là une preuve péremptoire de sa lucidité en même temps qu'il affirme sa volonté d'élucidation, son souci de ne point se complaire dans une expérience personnelle qui pour si nécessaire et poussée qu'elle soit ne saurait être une fin.

Ce parti-pris de lucidité, de cruauté parfois, ce sentiment d'une faille irrémédiable entre l'expérience et l'expression confère au lyrisme de Bosquet une allure pathétique. A la fois en deça et au delà de la fantasmagorie, du jeu verbal, du poème en tant qu'écriture, ce poète si profondément subjectif se projette dans sa création au point de ne pas s'y reconnaître. Authentiques inventions du langage elles ont perdu tout contact avec le poète, sont devenues des hallucinations objectives :

Balayez la parole,
puisque je suis un arbre,
puisque le ciel me sert
de nuque, et les étoiles
de lèvres tatouées,
puisque je suis moins homme
chaque jour, et plus neige
que la neige qui pousse
sur la mer endormie.
Balayez la parole,
vous dis-je, cette ordure !

Bien paradoxalement, et sans doute est-ce la récompense du magicien qui renonçant à ses propres dons s'abandonne à l'incantation, ce lyrisme qui entend se nier et la parole avec lui s'épanouit en imagerie baroque. Au demeurant est-ce cette somptuosité qui frappera ou heurtera, c'est affaire de goût, les amateurs de poèmes. Géologie, Botanique, Zoologie également fabuleuses et étranges, proprement inconcevables et cependant conçues, existant sur le papier et envoûtant le lecteur, tel est l'aboutissement de cette démarche en quoi se concilie les exigences d'une aventure surréaliste et d'une forme quasi classique. Le poète affecte de n'y être pour rien, aussi bien chez Bosquet l'affectation est-elle la sincérité fondamentale·

... Louable est le roi : il se tait,
il sourit, il accepte. Et nous aussi
nous acceptons la vérité des sages,
la vérité de ce qui devrait être.
Qui sommes nous pour croire ce qui est ?

Poésie intellectuelle aussi mais foncièrement différente de celle de Bosquet, car elle ne se permet aucune fantaisie, que la poésie d'un Pierre Oster dans *Le Champ de Mai* (Gallimard). Elle est essentiellement métaphysique, se proposant de « reproduire l'acte de la pensée qui saisit l'être dans son acte ». Dans ce recueil de début, mince par le volume mais d'une prodigieuse densité, les « Notes d'un poète » sont certainement plus accessibles que les poèmes proprement dits qui pratiquement seraient illisibles sans elles. La démarche de Pierre Oster est intéressante, ne serait-ce qu'à titre documentaire, dans la mesure où elle révèle que certains jeunes ont pris position contre l'Existentialisme et reviennent à une conception essentialiste et religieuse. « La vérité, c'est la vérité de l'être. Se faire transparent au flux souverain ». Très influencé par les *Illuminations,* évoquant parfois les romantiques allemands il résulte de cette attitude au fond panthéistique un lyrisme d'imagerie solaire, souvent hermé-

tique mais qui dans ses meilleurs moments allie des qualités musicales à une rigueur gnomique :

Noms, répondez ! Etes-vous Lui ?
L'oiseau se tait. La foudre à lui.
L'Etre crie l'Etre, si tu cries
C'est que tu meurs, et que tu vis.

« O foudre clairvoyante, dessine mes sommets ! — Le monde me les doit qui ne les voit jamais ». Poésie d'attention et même de tension extrême qui dans sa quête de la Grâce répudie toutes les grâces. Les images sensorielles ou sensuelles sont rares. J'en relève une pourtant qui est exquise :

Eté ! ton pur secret soupire, un jour se fait !
Une lourde couronne à la couleur de lait
Déferle sans mourir sur tes longues forêts.

On ne saurait être indifférent à cette tentative d'ascèse poétique qui témoigne que nous n'en avons pas fini avec l'exercice spirituel et la poésie pure. Certaines notations de Pierre Oster sont infiniment précieuses, même si l'on ne partage pas son idéologie. Par exemple celle-ci : « L'hérésie moderne : chacun se croit séparé dans sa vie. Or tout nous est donné, si rien ne nous appartient ; or, nous ne pouvons rien refuser ». Cette passion de l'unité intérieure, d'une unité à reconquérir, a sur le plan proprement littéraire son corollaire : « Valéry, dit-on, n'écrivait matériellement rien que de quasiment définitif. *Sans pousser aussi loin la crainte des mots, le poète doit savoir qu'il court un réel danger à laisser aller sa plume. Car, si l'esprit critique, dans l'emportement de la création, a peu de pouvoir, il est clair, d'autre part, que l'on ne corrige pas à froid. Nécessité est donc de ne pas se laiser enfermer dans ce pseudo-dilemme, — de chercher, sans souci des heures qui passent, le secret de l'irremplaçable lenteur* ». Ne convient-il pas de prendre acte de ce jugement « réactionnaire » sous la plume d'un poète de vingt ans ? Le tout est de savoir si Pierre Oster trouvera audience auprès de sa génération.

Cette lucidité, excessive peut-être, contraste de toute façon avec les démarches d'un Robert Rovini qui parlait naguère dans une revue de « *l'exercice tragique* » de la poésie, à plus forte raison avec le lyrisme d'un André Laude dont *Nomades du soleil* relèvent, le plus souvent avec bonheur il est vrai, de cet « abandon aux forces », comme on disait il y a quelque vingt ans. Quant à Robert Rovini certains poèmes de sa *Durée au cœur* (Editions Paragraphes) témoignent d'une magnifique santé verbale, mais le moyen d'emprisonner dans une chronique ce flux de lave, ce « cœur lancé pour dépasser les oiseaux dans leur vol ? » Il me faudra y revenir.

LÉON-GABRIEL GROS.

PIERRE MORHANGE

ET SON CHAMP

Les pouvoirs que détient une poésie qu'on aime, s'ils demeurent encore à la limite du fameux mystère poétique, deviennent cependant plus évidents chaque jour, à mesure que se précisent les exigences réciproques du poète et de ceux qui le lisent. L'œuvre de Pierre Morhange, cette œuvre de ronce et de velours, de Chevalerie du temps des preux et d'humble tendresse quotidienne paraît confluer si bien avec toutes les interrogations profondes de cette époque qu'on s'étonne de la mesure trop stricte qui lui est faite et qu'on en cherche les raisons.

C'est une folie de chanter, d'oser le chant

C'est une folie de rire, d'oser les dents

C'est une folie, continue le poème, « d'oser la vie » et l'on ajouterait volontiers: d'oser la vie avec tant de peur du larmoiement kilométrique et du tréteau, un tel sens de la dignité du mot, en ces temps où la poésie se veut claironnante.

On a voulu faire de Morhange l'homme d'un seul livre: « La Vie est unique ». Un silence solennel calfeutra son cheminement. C'est d'un poète souterrain qu'il s'agit ici, rivière peuplée d'insectes sans yeux, dont d'autres insectes sans yeux n'ont jamais su apprécier le cours retenu. On pardonne difficilement à un poète de ne se vouloir, pour paraphraser Char que « *le laboureur d'un champ de dix hectares* ». « *Les épileurs de chenilles, les rétameurs d'échos, les laitiers caressants, les minaudiers fourbus, les visages qui trafiquent du sacré,* etc » (Char) prennent vite ombrage d'une démarche poétique qui, armée de ses mots quelconques, *participe* aux moissons et aux guerres de ce temps, discrètement, sans fifres ni tapage diurne. Pas de Mandrake de la poésie ici: au poème d'assumer « l'honnête homme » du

XX[e] siècle avec les contradictions inhérentes à la condition qui lui est faite. Et cette façon de tourner court devant tout ce qui pourrait ressembler à un procédé, va presque à rebours de la poésie même. C'était peut-être, pour certains critiques, prétexte trouvé à se taire ; c'était aussi la preuve par neuf des ressources d'une poésie solidement nouée aux *événements*.

●

De la danse du scalp du début au chant d'amour de « La Robe », une œuvre se prolonge et se ramifie, de *date* en *date*, vivante par les faits mêmes dont elle témoigne et nous tenant à cœur.

« La Vie est unique » avait pour auteur un spinoziste massacreur lançant défit à tout ce qui *fondait* une société à laquelle l'art ne voulait plus servir de caution. La poésie pure dans sa majorité en était au surréalisme. Pierre Morhange est de ces rares non-magnétisés qui ne recourent pas au « stupéfiant image ». Et cependant la même violence sismique, la même révolte qui correspond sans aucun doute à la même et partielle clairvoyance, donne libre cours à un désespoir buté, entre quatre murs.

Je ne respire que pour être proie
Et jamais pour être heureux de respirer

(La Vie est Unique) [1]

ou :

Et mon désespoir hurla sur mon cœur et dans mon cœur
Ah ! c'était lui que depuis des mois
Je sentais aboyer sombrement dans ma chair
Et secouer mes yeux et mes artères
. . . . . .
Il n'avait pas démoli ma prison
Il n'avait pas injurié tous mes exploiteurs
Il ne m'avait jamais jeté à la gorge d'un menteur...

(La Vie est Unique).

On a dit de « La Vie est Unique » qu'il n'en restait « qu'un épouvantable témoignage de nuit », ce qui est loin d'être juste. Imprécations et sarcasmes n'en peuvent faire oublier ce qui, déjà, distingue Morhange des « absurdistes » à perpétuité : au delà de la dérision systématique bat une tendresse un peu honteuse, tendresse qui va bientôt devenir la dominante de cette œuvre :

(1) Gallimard.

On chante près de la guerre
On lave les morts dans la vaisselle
Et des têtes chéries les rues en sont pavées
On bouscule, on poursuit les êtres qu'on adore
On plonge des couteaux dans ceux dont on rêvait
On aide la mort lente de tous ceux qu'on protège ;
On regarde le pain des chanteurs des rues
On rit de toute angoisse d'un compagnon fidèle,
On fête le malheur d'un ami abattu...
(La Vie est Unique).

Dans ce « cri rauque » se discernent déjà toutes les coulées d'une poésie avant tout *imprévisible*. Un fabuliste, un chroniqueur, un élégiaque y contribuent à créer un très singulier lyrisme qui va s'humaniser, se « *charger* » d'un recueil à l'autre.

La poésie ne détient la clé d'aucun absolu ; c'est ce que Rimbaud ne lui pardonna pas. Les désillusions sont multiples. Chaque fois que Max Jacob s'en aperçoit, il fait une cabriole. Pierre Morhange, lui, se replie et cherche le gué. De la « Vie est Unique » à « La Robe » il y a un gradient régressif de désespoir et de violence à l'aveuglette ; il y a aussi un gradient inverse de chaleur et d'initiation à l'homme.

●

Le lieu commun est la source exclusive de toute poésie, au sens quasi étymologique des termes. Et c'est dans la parfaite *actualisation* du lieu commun, dans l'homologie de sa teneur vivante au propos lyrique qu'une poésie contemporaine s'authentifie et prend ses responsabilités. Ici c'est ce plain-pied avec l'époque qui frappe, malgré, ou plutôt à cause des dépaysements avoués. Le refus de l'incantation y est continu.

Absurde et dérision à foison, mais seulement au premier cran, donnée immédiate :

Près du soleil siffle infiniment une sirène
La lumière générale était déjà un tombeau
Quand nous mourons nous autres les vaincus
On nous change de cimetière
On jette alors nos os ailleurs
Le soleil flamboie sur la cheminée du monde
Et tandis que s'entendent les halètements
Tandis que les fleuves coulent fort dans leurs courbes

On nous charrie dernièrement
Dans un abîme que nul ne voit
Que nul ne se rappelle.

(La Vie est Unique)

Mais cet absurde là a des prolongements. Il n'est plus motivé par son lieu de séjour, quelque planétarium fumeux. Chaque poète moderne a plus d'une Tour d'Ivoire dans son sac, c'est entendu, et Morhange, à ce niveau, n'échappe pas toujours à un certain *régionalisme intime*. Mais ici l'émotion poétique n'est plus exclusivement allergique au petit moi pantouflard qui nous pèse et nous ennuie depuis plus de cinquante ans. Regardez la stratification suivante :

Mon père que tu trottais
Pour nourrir pour finir
Le jour le mois l'année
. . . . . .
O pères que vous êtes perdus
Tout en ayant trotté trotté

(Autocritique) [1]

Peu à peu s'impose une notion : ici le lieu commun est hiérarchisé. De même que l'œil de l'entomologiste, au nombre d'articles, définit l'embranchement, c'est d'une précision quasi pondérable de la stylisation que dépend en définitive l'exactitude du trait, les possibilités que nous avons de nous identifier au poème, de coïncider avec le poète.

●

Au départ, une vulnérabilité sans retranchements. Une vulnérabilité-bouclier qui, dans une dérision moins arc-boutée sur le négatif que celle de Michaux auquel on voulut le comparer quêta la solution du conflit bonheur-inquiétude. Et ceci à l'échelle la plus *environnée* : jamais ce monsieur ne s'est cru en règle avec les événements de son temps. Monsieur Pitoulaid, Le Roi, Guinovart, les petites filles de la gare de Nîmes se sont échappés de leurs livres et *Créatures de la réalité*, témoignent que cette poésie n'est pas passée à côté des petits faits nommés nazisme, 1936, Résistance, Auschwitz, qui n'ont pas particulièrement sollicité l'émotion de tant d'autres poètes :

Car j'ai connu l'une de celles
Qui ne sont jamais revenues

[1] Autocritique suivie de pièces à conviction (P. Seghers).

Et il ne nous reste plus d'elle
Que sa fenêtre sur sa rue

Et sept mots de son écriture
« Au Vel' d'hiver j'espère encore »...
(Bouquet de Poèmes pour mes amis de Bigorre) (1)

Devant cette vulnérabilité, ces gémissements presque avant les coups, on évoque vite celui qui dort en Montparnasse, Henri Heine, davantage la main sur la poitrine mais, lui aussi, plaçant au-dessus de tout cet optimisme physiologique qui permet d'ironiser sur soi-même.

Le poète Morhange est donc de ces gens que les nietzschéens exècrent en les accusant de vouloir, eux faibles, faire se sentir coupables les « forts ». Ridicules, car refusant d'accepter la fatale périodicité des carnages. Ridicules car refusant de manger le pigeon dont on tord le cou devant eux (Monsieur Courbet, le peintre « peuple » avait déjà de ces fantaisies). Ridicules car ne supportant pas de voir les foules de Clermont-Ferrand se ruer au spectacle d'une exécution capitale. Poète de sentiments, hélas oui, messieurs !

Le seul avantage de ces poètes-là restera toujours de retrouver par le simple fait d'une tonalité juste le décalque profond de la vie :

Et un soir où tout sera calme
Dans une fausse paix
Nous serons seuls tous les deux
N'osant nous regarder
Cachés sous un vieux pont de paroles
Cachés dans la lumière imbécile d'une lampe
Cachés encore dans un souci frivole
Navrés de n'avoir pas frappé à l'essentiel.
((Autocritique).

●

Cette œuvre, dont les approches sont rocailleuses, ne coule pas de source. Poésie qui demande patience : il y faut, a remarqué quelqu'un, pénétration progressive. Elle descend, quelque peu butée, d'un passé étroit où se neutralisaient les unes par les autres les tentations surréalistes, un intimisme quelque peu étriqué parfois et l'exigence de « tout dire ». On ne découvre pas l'univers Morhange d'un seul panoramique, on rôde autour. On peut même lui reprocher un certain

(1) Hors Commerce (*épuisé*).

dénigrement furtif de la littérature dans ce parti-pris de grincement, cette intentionalité de la claudication, ce rythme souffreteux qui prolonge en filiation directe Corbière et Laforgue. Mais est-il si fréquent en ces temps maigres d'être le « convive d'une poésie contemporaine » (Mounin) aussi variée ?

Pierre Morhange rentre la tête et le regrette aussitôt : « Mauvais Abri ». On perçoit alors dans cette poésie multiple des bouffées d'humble gouaille et de fol orgueil à la fois et le Philosophe poseur de points d'interrogation cède souvent la place à l'arpenteur ému de la Rue des Rosiers.

Un La Bruyère observe :

Dans ce ménage
Le vide faisait son œuvre
Rongeur enthousiaste
Taraudeur emballé

ou :

Sa mère lui avait fait faire sa pensée chez les Jésuites
Qui jusque sur le vent qui courbe les plantes règnent à la [Martinique
Dans une bâtisse blanche comme des ossements
Et je me méfiais toujours
De la macabre épaisseur de son désir.

(La Vie est Unique).

On découvre aussi un véritable fabuliste :

Un jeune homme aussi débordant d'espérance
Qu'un ours de fourrure
Se réveille un jour avec l'odeur de rance.
Il s'effraie. Il se lave. Et il ne sent plus rien
Plus aucune odeur, comme un caillou, ah ! le vilain jour
Ah ! le temps où l'espérance courageuse
Abondait sans cesse comme la sueur et le soleil
Ah ! même le temps aux choux pourris de l'espérance morte
Sans odeur, hein, c'est vraiment lamentable.

Et cependant cette poésie dépasse encore la simple *acuité psychologique*. Paradoxalement, par le moyen d'une expression presque constamment intimiste, c'est l'homme situé, ayant passeport, famille, métier qui est *en jeu* ici. Et c'est dans les thèmes choisis (choisis ou subis, peu importe) que m'apparaît la supériorité de cette poésie :

Voici la horde des femmes blêmes
Rouleuses de mille ans
Armées de leurs gémissements

Il faudrait citer en entier quelques poèmes de « La Robe », parmi les plus beaux qu'ait écrits Pierre Morhange :

Tes mains fleurs
Flétries aux casseroles noires
Je les avais serrées contre mon cœur
Et c'est là la désolante histoire (1)

ailleurs :

Mais il t'aurait fallue en longue robe pâle
Pour toi pour la prairie des yeux
Pour le cortège
Et les soupçons merveilleux.
Je t'ai tenue dans des coquilles
Beauté au dedans des plâtres de ma vie (1)

Des résonances évoquant les gogoliennes « Veillées d'Ukraine » parcourent maint poème :

Tu es et tu seras
Ma très légère neige
Sans fondre jamais
Tu nous regardes et nous regarderas

(Le Blessé).

ou :

Simulant un amour humain
Tendrement de la gorge un oiseau m'appelle

Un oiseau criard de toutes ses forces
Rit tout seul dans la forêt

Les langues d'herbe sont molles
Et les pas des chevaux
Sèchent aux bords des marais

(La Vie est Unique).

(1) La Robe (P. Seghers, 1954).

La lucidité ici va jusqu'à s'avertir :

A la fin ne te sauvera plus la tristesse
Avec son mur usé tu seras confondu
Les mots de tes amis devant toi passeront
Grands, petits, joyeux, noirs, ne disant rien de toi.

L'ampleur qui tient au réalisme profond de la vision est ainsi atteinte, l'air de rien :

Un chômeur étendu sur un banc
Comme une lèvre dégoûtée
Etendue sur un menton
Tordu comme une chrysalide
Mais nul papillon vivant n'en jaillira
Tordu par la faim, rapetissé et amaigri
Par la misère chaque jour en progrès
Tordu dans son cœur par la honte

●

A l'opposé d'une poésie d'agression nerveuse, il en est une dont le but suprême est de toujours découvrir extra et intra-muros le rapport exact de l'événement à la continuité de la vie. L'image même devient question de facture, non que les problèmes par elle posés soient négligeables, mais elle ne joue qu'un rôle de révélateur photographique, sa perfection dépend du technicien. Les définitions de la poésie ne sont plus basées sur elle, sur son mode d'emploi, sur son historicité, mais orientées vers l'objet, *l'intentionalité de la poésie*. C'est là le fait capital, celui, sans doute, qui fit dire à Eluard que la poésie de Morhange était « l'une des clés de l'avenir ». La lucidité et la précision de son émotion poétique vont dès lors se situer dans une perspective au delà de l'observation intime pure et simple. Cassou et Jean Prévost l'avaient déja noté. Les lignes de force de cette poésie permanente dessinent une trame vascularisée et innervée.

La fuite du romancier autrichien Roth devant les nazis, me devient blessure personnelle :

— Le corps de Roth le foie de Roth son cœur
Se serrent et se sont rangés autrement
Autour du ruisseau d'alcool qui le traverse
(Le Blessé) [1]

(1) Le Blessé (Editions « Au Colporteur »).

Ne pourrais-je, moi, l'avoir quitté à la même époque :

Avec mes amis, avec ma femme
Avec un peu de bonheur forcément

Pierre Morhange évoque dans un poème

des animaux qui ne connaissent rien aux griffes nouvelles

Et je sais tout-à-coup, par révélation, que ce poète va, sans odes, et sans mettre des points colossaux sur des I minuscules, au fond des choses, tranquillement, à la Tchékov, quand il dit :

La misère va de vos pauvres mains à vos pauvres cervelles

ou

On en avait du mal à sauver sa famille

Qu'il est de ces animaux qui *feignent* de n'y comprendre rien aux griffes nouvelles, de par la même orgueilleuse humilité qui lui fait écrire :

Et je leur ai donné ma terre et mon arbre
Et ma fragile route où j'ai mal travaillé
Et mon cœur se brûle en lampe de prière
Et je cherche le fond de ce que je peux.

Décidément cet intimiste, ce monocorde est tout simplement, tout bonnement un « poète du réel » dont quelques poèmes se répercutent à l'infini dans la mémoire parce qu'étayés sur une tendresse virile, sur le sens de la grandeur du bipède Homme. Les fins propres de cette poésie sont à la mesure de l'amateur *actuel* de vers. Car ici le colloque est recherché de parti-pris, la poésie reste ce qu'elle n'aurait jamais dû cesser d'être : « un salut d'amour à l'avenir » et une participation aux frais.

OLIVEN STEN.

LES ARTS

LES ARTS ARCHAÏQUES

Le progressisme, ce dogme du XIX^e^ siècle, a fait aujourd'hui, dans le domaine de l'histoire de l'art (comme dans d'autres, d'ailleurs) une tumultueuse faillite. André Malraux lui a spectaculairement porté le coup de grâce (Les « Voix du Silence » et les trois volumes du « Musée Imaginaire de la Sculpture »). Des arts primitifs aux arts classiques et aux arts décadents, on ne saurait à présent établir une courbe ascendante suivie d'une retombée, et une rigide hiérarchie des valeurs artistiques a perdu toute autorité.

Dans le même sens, les canons esthétiques gréco-latins, dont l'Occident a vécu durant vingt-cinq siècles, ont été si fortement battus en brèche par les « découvertes » successives des arts d'Extrême-Orient et d'Amérique, des arts sauvages et de haute époque, des arts barbares, et du baroque même, qu'à l'heure actuelle c'est avec un regard *libéré* que nous sommes en état de reviser pas mal de jugements traditionnels. Notre époque semble s'attacher à cette révision des valeurs artistiques, avec d'autant plus de curiosité et d'indépendance que l'art contemporain suit des lignes de force divergentes et mène des combats assez confus où, bon gré mal gré, nous faisons un peu figure de myopes.

Ce recul, dont nous bénéficions pour le passé, nous sommes tentés de le colorer, en ce qui touche les arts archaïques, d'une irrésistible sympathie, tant nous frappent les rapports de ressemblance et d'une sorte de familiarité entre ceux-ci et l'art moderne. Mais il ne faut pas aller trop loin. René Huyghe fait quelque part remarquer que la coïncidence reste superficielle. La simplification des formes des uns et de l'autre peut faire illusion. Cependant les archaïques simplifient par respect du monde extérieur et de son mystère, qui leur interdit toute familiarité avec eux, tandis que les modernes ne craignent pas d'interpréter à leur guise par excès de liberté à l'égard des choses. Les deux démarches sont en réalité opposées. Le secret du monde extérieur est respecté et traduit par les uns, alors que les autres tentent de redonner un secret à un monde qui l'a perdu.

Quoiqu'il en soit, les arts archaïques sont au premier rang de notre curiosité et de notre sensibilité. La plus haute antiquité exerce sur nous plus qu'une attirance, presque une fascination. L'archéologie se trouve aujourd'hui à l'avant-garde de l'histoire de l'art. Le nombre croissant de livres sur les plus lointaines esthétiques publiés ces temps-ci témoigne de l'intérêt, non pas seulement des spécialistes, mais du grand public lettré.

La collection « Les Grands Siècles de la Peinture » s'enrichit d'un volume consacré aux seules fresques préhistoriques de Lascaux. Leur importance et leur qualité, par rapport au médiocre état et au peu de lisibilité habituel des œuvres de la même époque, justifient ce choix insigne. Georges Bataille a raison d'insister sur la *surprise* que l'on éprouve à Lascaux en découvrant intactes, aussi nettes sur les concrétions calcaires que sur un mur blanc, aussi fraîches de couleur que si elles venaient d'être peintes, les stupéfiantes fresques exécutées il y a vingt mille ans. Et cette surprise, et le choc émotionnel que l'on reçoit, permettent hautement de parler du « *miracle de Lascaux* ». Dans la nuit et les incertitudes de la préhistoire, ce « miracle » est plus spectaculaire que le miracle grec qui ne dispose pas, pour nous frapper, d'une semblable « attraction ».

Les préhistoriens auxquels appartenait d'abord, de droit, la découverte faite par des enfants en 1940, se sont à vrai dire beaucoup plus préoccupés du fait social que du fait artistique de ces fresques. Il s'agissait de répondre à deux questions: Qu'est-ce qui poussait l'homme de Lascaux à peindre ? Que signifie ce qu'il peignait ? La réponse doit certes faire avancer notre connaissance des mœurs ou de la religion de l'homme paléolithique, mais elle ne touche l'art qu'indirectement, de biais.

Que les grilles ou les blasons à damiers peints à Lascaux nous soient inintelligibles, m'importe au fond aussi peu que les attributs non identifiés d'un saint ou la forme spéciale de l'auréole d'une madone siennoise. La *signification* des figures aurignaciennes, comme celle des peintures étrusques ou d'un portail roman, ne résout pas leurs problèmes strictement esthétiques, et ce sont ceux-là qui nous intéressent.

Sans doute nous ne devons pas perdre de vue que c'est *en fonction de leur efficacité* (rôle magique dans le résultat de la chasse) que les peintures de Lescaux étaient considérées à l'époque de leur exécution. La preuve : la superposition et l'enchevêtrement des figures, contraire à leur « effet » artistique mais compatible avec leur rôle magique. L'art n'était qu'un résidu, qu'un phénomène second du rite social. Aujourd'hui nous renversons l'intérêt des facteurs, et leur importance. C'est que la *raison* de la chose artistique nous attache moins que son contenu esthétique. L'art part toujours

d'une *occasion*, occasion sociale (la « Maesta » de Simone Martini à Sienne) religieuse (le Polyptique de l'Agneau Mystique) mondaine (le portrait de la Belle Ferronnière) géographique (la rencontre d'Arles et de Van Gogh). Cependant la démarche même de l'art est de se dégager de la stricte occasion, de se libérer de toute obligation pour s'exprimer comme création, aussi bien chez Van Gogh que chez le peintre de Lascaux. Constatons seulement que l'efficacité de l'art, problème accessoire, résulte de son parfait rapport avec la société, et qu'à ce point de vue les fresques de Lascaux sont à la conjonction maximum, donc à l'efficacité majeure.

Refermant le livre de Skira comme on quitte la grotte de Montignac, avec la même impression de grandiose et d'éblouissement, tentons quelques considérations sur les fresques de Lascaux.

1° La peinture aurignacienne se situe, non pas au centre du problème de la mort comme la peinture égyptienne, mais *au centre de la profusion de la vie*. C'est la vie animale qui se manifeste sur les parois, sa force, sa violence et sa diversité. Mais, plus encore que les figurations de telle ou telle bête, l'ensemble tout entier, dans son foisonnement, dans son désordre, dans sa multiplicité, dans sa frénésie, fait, non pas une étincelle de vie — le mot est ici dérisoire — mais comme un « brasier » de vie, qui saisit dès l'abord.

Et puis deux effets conjugués, la perspective irrationnelle et spéciale des salles, et le bosselage des parois, vont ajouter au dynamisme des peintures le mouvement que leur donne le visiteur en avançant : un taureau large et trapu s'allonge soudain, puis reprend sa forme ramassée, un bison tourne avec l'aspérité de la roche, des petits chevaux, en contre-bas, s'éloignent dans de surprenantes lignes de fuite tandis qu'au plafond trois vaches s'écartèlent à mesure que l'on approche de leur centre qui se dérobe [1].

2° L'image a les mêmes pouvoirs que l'objet qu'elle représente. Pas de différence entre l'image et l'imaginé. La sensibilité, la vie de l'image est identique à celle de l'original (d'où la flèche magique figurée pour percer *vraiment* le flanc du bison, l'autre, celui qui court poursuivi par les chasseurs). L'animal et son image sont *une seule et même réalité*. La vie n'est donc pas une fiction de l'art mais une réalité de l'art. Ainsi la forme peinte avait à Lascaux une sorte de *dimension supplémentaire*, celle de l'animé, et l'on doit en tenir compte pour mesurer la force extraordinaire qu'elle avait aux yeux de ceux auxquels elle était destinée.

3° Les peintures de Lascaux frappent ensuite par *la disproportion entre les moyens employés et le résultat atteint*.

(1) En somme *dessin animé immobile*, l'animation venant du mouvement du spectateur.

Les moyens sont rudimentaires : un éclairage à la torche fumeuse, une paroi bosselée, des tampons d'herbes, des bâtons machés ou des touffes de poils, des couleurs soufflées à travers un os. Avec une pareille imperfection de moyens, une sécurité de résultat, une sûreté de réussite qui stupéfie. Faut-il en déduire que le *génie artistique* de l'homme de Lascaux était supérieur à ses moyens techniques, et pouvait les transgresser ? On en tirerait des conclusions optimistes, presque enivrantes, sur le génie de l'homme dès ses origines.

4° La peinture aurignacienne est l'expression d'un *naturalisme* très remarquable. Les têtes des animaux, leurs particularités, pelages, crinières, pattes, cornes, sabots, leur allure, tout cela est « rendu » avec une saisissante vérité. Ses chevaux qui galopent sont bien plus vrais que ceux du « Derby d'Epsom » de Géricault. Le fait mérite réflexion. Si l'on admet avec Malraux que l'artiste dégage sa propre forme de celles qui l'ont précédé, on est surpris de ne pas trouver trace, dans l'art préhistorique, d'ébauches graphiques, d'essais, de tâtonnements qui témoigneraient de sa lente élaboration, et de son évolution. Qu'il s'agisse des gravures pariétales des Combarelles ou de Schulerloch en Bavière, des peintures de Lascaux ou d'Altamira, on est directement en présence de formes sans tradition, sans passé artistique, comme *parfaites du premier coup*. Or, à Lascaux, on a je ne sais quelle conscience que ce naturalisme est obeissance aveugle *dictée de l'extérieur*, que la main du peintre ne suit pas une forme intérieure, mais reproduit, à l'état immédiat, non pas sa propre connaissance de l'objet mais la connaissance que l'objet lui impose. En d'autres termes la perfection naturaliste de Lascaux serait le résultat *d'une écriture automatique de l'art*.

5° En regard du naturalisme des figures animales, on observe que celle de l'homme est rarement représentée dans les fresques aurignaciennes, *et toujours au contraire de façon schématique* (énigmatique scène du « puits » de Lascaux, où un homme « maladroitement » dessiné est étendu en face d'un bison non loin d'un rhinocéros), G. Bataille ne manque pas de relever « l'opposition paradoxale des représentations de l'homme et de l'animal » [2]. Etrange problème: il ne paraît pas concevable que le peintre de Lascaux, capable de reproduire réalistement la forme animale, n'ait pas été capable *aussi* de reproduire de la même manière la forme humaine. C'est donc *volontairement* qu'il la réduit à un schéma de lignes raides et droites. Or, il est de croyance unanime chez les primitifs qu'il ne faut pas reproduire les traits exacts de l'homme, de peur que des forces adverses n'en prennent

(2) Notons une curieuse analogie de démarche artistique chez Picasso qui, au même moment, parfois dans la même œuvre ou dans des œuvres apparentées, fait voisiner des formes naturalistes avec des formes abstraites ou « cubistes ».

possession magique [3]. En ce sens l'artiste de Lascaux ne donnerait pas un « privilège à la forme animale », selon l'expression de G. Bataille, mais à l'inverse un privilège à la forme humaine : *celui d'être pensée*. Et, *dictée cette fois du dedans*, cette forme serait schématique, parce que correspondant à la gaucherie de vision « intérieure » du peintre ou à son génie propre de création abstraite.

6° *L'absence de convention* dans les fresques de Lascaux — sauf le cas de la figure humaine — vaut d'être soulignée. Tout au plus relève-t-on, sur les animaux de profil, les pattes de devant, les oreilles et les cornes de face ou plutôt de trois quarts, ce que Bataille appelle la « perspective tordue ». Mais aucune de ces conventions rigides que l'on trouve dans la peinture égyptienne. Les proportions des figures, à quelques exceptions près (vaches à petite tête et à trop gros corps) sont presque parfaitement justes. Par contre aucun sens de la proportion monumentale (c'est-à-dire de la dimension des figures par rapport à la surface à orner) ni de la composition (c'est-à-dire de leur arrangement sur la surface). Sans doute parce que, comme G. Bataille l'indique, il ne s'agissait pas de décoration durable, mais d'une *opération*, vaste cérémonie magique et sociale, dont l'œuvre peinte n'était qu'un des éléments constitutifs. D'où l'absence de répartition esthétique des formes sur la paroi, et la multiplication des figures superposées, alors qu'à côté une surface vacante aurait permis de les juxtaposer. De même les variations d'échelle des figures paraissent le fait du hasard (ou alors elles seraient basées sur une hiérarchie, probablement magique, des animaux représentés). Mais, de toute façon, le peintre n'en tire aucun parti artistique.

Jusqu'à la découverte de Lascaux, en 1940, les manuels s'interposaient entre l'art de la préhistoire et nous. On avait toujours l'impression d'être en face de « documents ». Aujourd'hui nous sommes en présence d'une *œuvre d'art*, et si grandiosement belle qu'elle s'est imposée d'emblée parmi les plus importantes du monde. Le livre de Skira, dont les reproductions en couleurs sont dues au travail minutieux et difficile des photographes C. Emmer et H. Hinz, arrache désormais le « miracle de Lascaux » aux seuls spécialistes.

Mais les problèmes posés aux critiques et aux historiens d'art par les arts archaïques ne font que commencer avec les fresques aurignaciennes. Depuis les peintures paléolithiques jusqu'aux premières civilisations historiques s'étend une sorte de « no man's land » de l'art, dont notre connaissance archéologique est absolument imparfaite et qui n'a fait encore l'objet d'aucune étude esthétique systématique.

(3) A remarquer que l'homme du « puits » de Lascaux a une tête d'oiseau stylisée : signe totémique ?

L'âge mésolithique est un « trou » de 5.000 ans environ, entre le paléolithique et le néolithique. Les documents artistiques sont rarissimes : quelques parois décorées en Espagne (Tajo de las figuras, Almaden) et quelques galets de Mas d'Azil. Or ils montrent tous, avec des animaux en « silhouette déformée », des personnages *à l'extrême limite de la géométrisation,* au point d'en perdre la forme humaine (bras multiples en « peignes », visages réduits à des carrés ou à des points). Quelle explication donner à *cet abandon complet des formes naturalistes* ? L'hypothèse d'un cataclysme et la venue d'une autre race qui serait repartie à zéro ? Mais pourquoi ne trouve-t-on aucune trace, au paléolithique, de semblables balbutiements « géométrisants » de l'art ? Au plus loin que l'on puisse remonter, les hommes paléolithiques pratiquent un art naturaliste Ils géométrisent ou schématisent lorsqu'ils le veulent (l'homme du « puits » de Lascaux). Il faut donc *faire litière de la vieille idée de la progression historique de l'art,* des formes schématiques aux formes naturalistes : le réalisme n'est pas un progrès de l'art. Et admettre que si l'homme mésolithique pratique la géométrisation des formes, ce n'est pas parce qu'il est artistiquement moins habile ni moins évolué, mais parce que son processus mental, ou son génie artistique, est différent.

Je crois pouvoir soutenir, malgré les apparences et surtout un préjugé particulièrement tenace, que la période néolithique est loin de présenter le tableau désastreux d'une régression de l'art. Durant trois millénaires, on assiste à l'organisation grandiose d'une société (culture des céréales, domestication des animaux, etc...) tandis que certaines formes d'art prennent leurs titres de noblesse (architecture, sculpture). Il y a un « monde néolithique » avant le monde antique, mais, sans doute à cause de la dictature du « miracle grec », nous sommes trop portés à le méconnaître. Et pourtant dans nos campagnes, nous marchons plus souvent, aujourd'hui encore, sur les vieux chemins néolithiques que sur sur les voies romaines.

J'attends avec impatience le premier livre sur l'art néolithique en Occident, et je pense qu'il réservera des surprises. Certaines considérations seraient immédiatement destinées à rendre plus éclairé notre jugement et plus vraie notre compréhension :

1° A partir du néolithique, et à plus forte raison des périodes du bronze et du fer qui font, à sa suite, la soudure avec les temps historiques, il faut tenir compte des décalages de dates souvent importants entre les diverses civilisations. Une même culture sera plus ou moins avancée selon les régions. Certains pays ont sauté un ou plusieurs échelons culturels, d'autres ont à la fois plusieurs types de culture suivant les contacts qu'ils purent avoir avec d'autres peuples. Dès avant le deuxième millénaire, la fréquence des relations

maritimes et des échanges par terre brouille la règle normale de la chronologie. On doit aussi, à l'âge du bronze, compter sur les « modes », sur l'attrait qu'avaient les objets importés d'Asie Mineure par exemple. Ainsi se trouve faussée une ligne historique idéale de l'art, et la chronologie de son historien sera, exceptionnellement, non de cultures mais de types.

2° L'Occident néolithique a deux axes d'échanges qui correspondent à des relations économiques et, forcément, culturelles. Le premier, « nordique », peut-être le plus ancien, est bifide. Partant des côtes de la Baltique, où se trouvait l'ambre brut, véritable « capital » néolithique, une de ses branches se dirige au Sud-Est par le Dnieper et par le Danube vers la Mer Noire. L'autre branche, traversant la Germanie, atteint la Méditerranée par le Rhin et le Rhône. Le deuxième axe, « méditerranéen », part de l'Asie Mineure, à la civilisation du bronze avancée, et d'Est en Ouest, d'île en île, atteint l'Espagne riche en cuivre, en argent et en plomb [4].

Ainsi l'Occident de la pierre polie peut être schématisé par un large triangle. Au sommet les pays nordiques. A l'une de ses bases l'Espagne, réceptacle d'influences. A l'autre d'une part la Mer Noire et par elle, le lointain et mystérieux contact (Scythes) avec l'Asie Continentale (Chine) ; d'autre part l'Asie Mineure, et par elle le contact avec l'Asie Méridionale (Inde, par la route qui sera celle d'Alexandre).

3° En gros on peut affirmer que l'Occident de l'Europe a constitué une culture néolithique à évolution très lente, et qui s'est poursuivie tardivement. Par contre son Orient, grâce à sa connaissance plus rapide des métaux et à des contacts plus anciens de peuples, a exercé, par sa culture plus avancée, une influence constante et à sens unique sur les contrées de l'Ouest. Plusieurs vagues d'invasion sont venues successivement bouleverser la paisible « sédimentation » historique du néolithique : au début de l'âge du bronze (vers 2.000) les invasions indo-européennes ; vers 1200 l'invasion Dorienne en Grèce, qui sera suivie de la poussée grecque le long de l'axe « méditerranée » ; les invasions celtes (quelques siècles après) depuis l'Allemagne du Sud suivant les deux axes « nordiques », Rhin-Rhône et Danube. Ainsi finalement devront s'accommoder trois « civilisations artistiques », la vieille civilisation néolithique autochtone, la civilisation orientalo-grecque et la civilisation nordique-celte.

Quel a été l'apport néolithique dans la vaste épopée de l'art qui le mène des fresques pariétales aux réalisations grecques du v^e^ siècle ? Si nous négligeons les cavernes, qui n'étaient qu'une utilisation de l'homme, et les constructions

(4) De l'Espagne, par l'Océan, une ligne d'échanges gagnait l'Angleterre et son étain, qui était diffusé aussi sur le continent par la Normandie, la Loire et le Rhône.

en matériaux fragiles, huttes ou abris, *c'est le monde néolithique qui a créé la grande architecture en Occident.* J'entends l'architecture en dur, à intentions cérémonielles et sociales. Réalisons l'effet émotionnel et artistique, de nouveauté et de grandeur, qu'a pu produire *la première ordonnance architecturale;* celle par exemple de l'alignement de menhirs de Carnac, lorsque le soleil du solstice se levait au bout de son allée. Ou celle du cercle mégalithique ou cromlec de Stonehenge (Angleterre) dont les hauts piliers couronnés d'un fronton plat ont déjà la majesté et l'harmonie d'un temple classique.

Cette architecture néolithique, jeune et forte, se constitue un répertoire de formes, comportant deux éléments caractéristiques :

1° *La forme trapézoïdale.* Elle est donnée par la position oblique vers le sol des pierres qui supportent la table des dolmens. C'est aussi la forme des chambres sépulcrales mégalithiques. A remarquer que l'on trouve cette même forme trapézoïdale, dans les édifices ou les portes, chez les Egyptiens, les Hittites, les Etrusques et même les Incas d'Amérique. Très vieux répertoire universel donc, où chaque civilisation a puisé (ne seraient-ce pas les Grecs qui ont imposé l'ordonnance droite, et sa rigueur ?).

2° *La fausse voûte en pierres en saillie.* Des pierres plates, posées en dépassement l'une de l'autre, se rejoignent au sommet pour constituer une voûte. La « coupole » du tumulus dolménique de New Grange (Irlande) en est le meilleur exemple. Notons, ici aussi, que cette ordonnance néolithique se retrouve en Egypte, dans les monuments égéens, dans les constructions mayas et jusque dans les tombes chinoises.

A partir du principe de la « pierre posée », celui même des monuments néolithiques, dolmens ou fausses voûtes, va se constituer et se développer une *architecture de la pierre sèche,* dont l'importance et l'intérêt sont considérables. Cette architecture s'étend sur tout « l'axe méditerranéen », d'île en île, gagnant le littoral, en Italie, en Gaule, en Espagne. Palais de Hal Saflieni, temples de Hal Tarxien et de Mnaidra à Malte, Nouraghes de Losa et de S. Antine en Sardaigne [5], Talayots de Majorque et de Minorque, chaque île démontre un extraordinaire *sens manuel* de la construction en pierres sèches, enceintes, tours, édifices grandioses, plus ou moins labyrinthiques » [6]. Les survivances de cette architecture méditerranéenne de la pierre sèche ont été tenaces. Les « cabanes »

---

(5) L'architecture de la pierre sèche en Sardaigne a fait l'objet du livre remarquable de Christian Zervos : « *La civilisation de la Sardaigne du début de l'énéolithique à la fin de la période nouragique* », Paris, 1954.

(6) On trouve, exceptionnellement, des constructions analogues aux îles Arran, à l'ouest de l'Irlande (antérieures ou non à l'invasion culturelle phénicienne, c'est-à-dire méditerranéenne ?).

gallo-romaines, si nombreuses dans notre midi (petites constructions circulaires avec fausses voûtes en pierres en saillie) et tous les murs construits dans la campagne jusqu'à une date assez récente, témoignent d'une tradition que le fameux mortier romain n'a pas réussi à briser. On pourrait peut-être avec fruit rechercher les constantes de la « Civilisation de la pierre sèche ».

Dans le domaine de la sculpture, n'y a-t-il pas eu un changement radical, au néolithique, de *l'optique statuaire* ? Comparons en effet une statue paléolithique, la « Vénus » de Willendorf par exemple, ou celle de Laussel, avec les « statues-menhirs », les idoles féminines de la vallée de la Marne ou celles qui se trouvent au Musée Archéologique de Madrid. D'un côté une *intention réaliste* qui touche presque au grotesque (énormes seins allongés, gros ventre, chairs grasses, etc...). De l'autre, dans les idoles néolithiques, *une vision essentiellement cérébrale*, des formes schématiques et abstraites. Sur certains menhirs on ne trouve que des lignes géométriques, traits, courbes et spirales, qui figurent une stylisation compliquée de la femme. Comme si l'artiste cachait des complexes et des interdits sexuels dans la pure géométrie. Ailleurs, sur une tablette allongée, vaguement figurative du corps, le visage est réduit à de grands yeux de chouette, et le mystère féminin poursuivi dans des frises en tous sens de triangles, dont la répétition symbolique est obsédante. Enfin la forme prend je ne sais quelle sensualité avouée, se découpe tendrement en « violon » (qui sera la forme des premières idoles grecques). Ainsi se constitue, sous le double signe contradictoire de l'idéalisation et de la caresse manuelle, la première statuaire de la femme nue, grave et sacrée, dont l'évolution se poursuit jusqu'à Maillol.

Les âges du bronze et du fer, et les origines des civilisations historiques posent à l'histoire de l'art des problèmes passionnants, que l'archéologie de jour en jour aide à résoudre.

Que savait-on naguère des Hittites, qui disputèrent la Syrie aux Egyptiens et dont le roi traitait d'égal à égal avec le pharaon ? M^me^ Margarete Riemschneider ouvre par un très remarquable volume sur « Le Monde des Hittites » une collection consacrée aux grandes civilisations de l'Antiquité [7]. Excellente formule, celle d'un exposé compétent sur l'histoire, la société, la religion et les arts d'une civilisation, suivi d'une abondante illustration, en un livre cartonné, bien imprimé sur un papier agréable. C'est le seul ouvrage existant sur l'art hittite, depuis le petit recueil d'O. Weber, paru il y a trente ans, épuisé et de toutes façons dépassé par les travaux récents

(7) C'est dans cette collection que l'on souhaiterait aussi un « Monde néolithique ».

sur un peuple qui fut la plus ancienne communauté indo-européenne, et auquel les Grecs ont beaucoup emprunté [8].

L'Egypte, ou plus exactement l'égyptologie, a été récemment secouée par les découvertes, vivement discutées, d'un groupe d'archéologues. Deux d'entre eux, Clément Robichon et Alexandre Varille, en présentant un ensemble bien choisi de photographies, insistent sur le fait que « l'art a été conçu en Egypte comme un enseignement » et que les temples doivent être considérés comme « de véritables sommes de connaissance ». M. Albert Champdor, qui poursuit dans un volume sur Thèbes l'œuvre de longue haleine que constitue la collection « Les hauts lieux de l'Histoire », ne manque pas de faire état des travaux de S. de Lubicz sur les mesures, les axes et le symbolisme humain des temples, ainsi que sur cette curieuse « loi de transparence » (deux bas-reliefs se complétant de chaque côté du mur).

Le peuple égyptien, extrêmement sensible et imaginatif, nous paraît à présent celui, de toute l'antiquité, qui a eu le plus de goût. Je ne parle pas de la mesure, sans doute apanage de la Grèce. Les Egyptiens n'avaient pas le même sens des proportions. Mais n'auraient-ils pas pratiqué le « colossal » pour ébranler leurs nerfs délicats ? On n'est pas loin, somme toute, des affirmations d'A. Varille selon lesquelles les proportions des monuments égyptiens doivent être considérées moins sur le plan artistique que sur le plan de l'enseignement symbolique, où le colossal serait une initiation cosmique. Allons en rêver, dans la douceur des rives du Nil et du soir qui tombe, avec Albert Champdor, qui a le talent d'évoquer les villes mortes et les grands sites de l'Histoire. Ou feuilletons les belles photographies de Michel Audrain, que Samivel entoure d'un texte enthousiaste et d'une anthologie très significative de la littérature égyptienne ancienne.

Les Etrusques sont un des peuples les plus énigmatiques de l'Antiquité. On discute encore de savoir s'ils sont autochtones ou, selon plus de probabilité, immigrés d'Asie Mineure encore un apport asiatique au vieil Occident). Leur langue, non encore déchiffrée, pose un problème irritant, et l'on doit interpréter avec beaucoup de prudence les œuvres d'art d'une race qui, dit Marcel Brion, a gardé le silence sur elle-même, sur ses croyances, sur ses pensées et ses sentiments. Trois ouvrages, parus presque simultanément, témoignent de l'intérêt de notre temps pour les Etrusques. Le livre de Raymond Bloch, le grand spécialiste français, est un excellent manuel. Massimo Pallotino, dont on n'a pas oublié la « Peinture Etrusque »

(8) Encore une question passionnante : les influences asiatiques sur la civilisation grecque naissante, car nous ne pouvons plus nous contenter aujourd'hui du mythe périmé de la « génération spontanée » grecque. Il faudra bien, en un sens, rendre les Grecs à leur orientalisme.

publiée chez Skira il y a trois ans, préface un album consacré à l'art des Etrusques, qui se signale par la qualité vraiment exceptionnelle des photographies dues à W. Drayer et Martin Hurlimann. Sybille von Cles-Reden nous offre un volume dont la forme et l'épaisseur mettent en appétit : sans plan apparent on passe d'un paysage à un autre, d'une ville à une autre, dans la connaissance du passé et des arts étrusques. S. von Cles-Reden donne à l'archéologie le charme d'une promenade dans les collines à travers les genêts.

A partir de l'âge du bronze, et surtout à l'âge du fer, l'art eut tendance, d'un bout à l'autre de l'axe méditerranéen, à manifester un *langage plastique commun* à ses divers peuples, analogue à ce que sera la *Koiné* grecque. Sous l'autorité dominante d'une influence déterminée, orientale d'Asie Mineure d'abord, grecque ensuite, s'établit une sorte d'équilibre entre toutes autres influences, compte tenu des variantes locales dues aux tempéraments autochtones. L'art d'exportation, amené par les bateaux d'un bout à l'autre de la Méditerranée, finit par provoquer un véritable *sabir* artistique, qui fait qu'il est quelquefois très difficile de différencier un bronze ibère d'un bronze sarde ou étrusque, ou même oriental. Les marins phéniciens furent les agents de propagation de la Koiné d'Asie Mineure, les « colons » grecs de celle de l'Hellade. On trouve ainsi en Espagne un taureau à tête humaine (« sphinx » de Balazote, Musée Archéologique de Madrid) d'origine mésopotamienne, comme un peu partout la statue « xoanisante » archaïque de type grec. Mais il arrive un moment où les diverses influences artistiques se mêlent presque inextricablement, laissant pourtant apparaître le génie particulier des races influencées.

Ces réflexions appellent une mise au point à propos d'une récente exposition qui suscita des controverses passionnées. La « querelle de l'art gaulois » n'est qu'une querelle de mots. Tout vient de la confusion entre le nom d'un envahisseur et celui d'un pays. Bien sûr, il y a un « art primitif méditerranéen de la Vallée du Rhône », sans doute antérieur aux envahisseurs celtes (quoique les spécimens que nous en avons soient en général tardifs). Mais cet art exprime, avec la nette marque indigène (ligure ?), le *sabir* méditerranéen, d'influence grecque, phénicienne et étrusque, et non pas le génie propre des Celtes ou Gaulois. M. Fernand Benoît, qui publie une réédition de son livre avec une iconographie singulièrement augmentée, a raison de relever « l'air de famille » des sculptures de Roquepertuse et d'Entremont avec celles des rives de l'Adriatique et de l'Espagne méridionale. Il ne saurait être question, sauf zèle excessif, d'annexer les « guerriers » du Musée d'Aix et les « divinités accroupies » du Musée Borély à l'art gaulois. Mais l'art celte — l'art abstrait du Nord, dit M. Fernand Benoît, par opposition à l'humanisme méditerranéen — est une réalité qui s'exprime notamment dans les

créations géométriques des monnaies à partir du statère macédonien de Philippe II [9]. Que cet art cosmique et abstrait, utilise un répertoire opposé à l'art gréco-méditerranéen, de source à la fois nordique (dessins schématiques du néolithique scandinave) et de l'Asie lointaine (contact par les Scythes avec l'Asie du Nord et la Chine même), est évident. Que ce répertoire (entrelac et spirale, déformations des éléments naturalistes dans un but de rigueur plastique et décorative) ait eu du mal à s'exprimer sous la « poussée figurative » des peuples méditerranéens, ne fait que rendre plus désespéré le combat esthétique mené contre l'anthropocentrisme grec, et plus attachantes les traces celtiques qui subsisteront, malgré tout, dans l'art Occidental.

PIERRE GUERRE.

La Peinture Préhistorique : Lascaux ou la naissance de l'art, par G. Bataille, 150 pages, 68 reproductions en couleurs, relié toile. Prix : 5.400 francs (A. Skira, éd.).

Le Monde des Hittites, par M. Riemschneider, 244 pages, 108 hors-texte, relié toile. Prix : 3.300 francs (Editions Corréa).

En Egypte, par C. Robichon et A. Varille, 146 photographies. Prix : 675 francs (P. Hartmann, éd.).

Thèbes aux cent portes, par A. Champdor, 180 pages, 167 photographies, 4 hors-texte en couleurs, relié toile. Prix : 4.500 francs (A Guillot, éd.).

Trésor de l'Egypte, par Samivel, 210 pages, 114 photographies, 8 planches en couleurs. Prix : 2.600 francs (Arthaud, éd.).

L'art et la civilisation étrusques, par R. Bloch, 230 pages, 33 photographies hors-texte, figures dans le texte. Prix : 900 francs (Plon, éd.).

L'art des Etrusques, par M. Pallottino,, 30 pages, 123 planches en noir, 3 en couleurs, relié toile. Prix : 3.000 francs (Braun, éd.).

Les Etrusques, par S. Cles-Reden, 225 pages, 81 héliogravures. Prix : 1.890 francs (Arthaud, éd.).

L'art primitif méditerranéen de la Vallée du Rhône, par F. Benoît 70 pages, 64 reproductions en noir (Editions Ophrys).

---

(9) Voir *Cahiers du Sud*, n° 327, « L'art gaulois », à propos de l'ouvrage de L. Lengyel « L'art gaulois dans les médailles ».

LE MEXICAIN, CET INCONNU

La littérature mexicaine, si nous en croyons quelques psychologues qui la connaissent bien et essaient d'en dégager l'esprit — José Luis Martinez, Samuel Ramos, José Vasconcelos, César Garizurieta, Léopold Zéa, Alfonso Reyes — n'a pas encore créé le personnage idéal qui représenterait le mexicain moyen avec ses caractéristiques originales.

Jusqu'à présent, le livre, la scène ou l'écran nous présentent plutôt des êtres qui portent souvent le vêtement national, mais sortent tout droit des ouvrages célèbres dûs aux grands auteurs des autres pays.

Nous aimerions pourtant voir vivre devant nous un homme dont les vertus et les vices appartiendraient essentiellement à la terre aztèque et qui ne pourrait être confondu avec nul autre. Vous me direz qu'il faut peut-être du génie et que ce n'est pas là marchandise courante.

En attendant cette révélation, soulignons quelques traits évidents de l'*homo mexicanus*, avec ou sans son grand chapeau.

Le mexicain n'a pas la notion du temps comme articulation d'un passé, d'un présent et d'un futur. Il dira, à l'occasion : « Cet été, je pars pour Chihuahua ». Non pas : je partirai. C'est pour cela qu'il ne sait pas économiser son argent pour un avenir auquel il ne songe jamais. Il vit au jour le jour, attentif à la joie de l'heure présente, indifférent à celle de demain. Il dirait volontiers comme le Don Juan de Tirso : *Tan largo me lo fiais !* — J'ai bien le temps de voir venir !

La vie, pour l'indien et le métis, est un vague souvenir du passé chargé de splendeurs et de gloires mêlé à l'incrustation de chacun dans son présent. Celui-ci ne fait que cheminer vers son annulation. Qu'y faire ? On arrivera tôt ou tard à l'auberge, à l'ombre de l'arbre entrevu, à la mort.

L'âme de l'indien, disait Lawrence, est comme le fil aigu de leurs couteaux de pierre, le fil du présent avec lequel on attaque la vie. « Tout à l'heure » n'existe pas. C'est une absurdité à laquelle les blancs ont le tort d'attacher du prix.

Les mexicains ont des gestes particuliers pour exprimer cette vérité qui est la leur : ils ne gesticulent pas en parlant, comme les latins. Leurs signes sont précis et rituels ; rares et chargés de signification.

Un signe pour indiquer de l'argent ; un pour l'espace ou la grandeur ; un pour marquer de la reconnaissance, un pour différencier la mesure de l'animal, de la personne ou de l'objet. C'est tout, du moins parmi ceux qui sont typiquement originaux.

Quand un mexicain indique en écartant son index de son pouce cet « *Espérame un tantito* » qu'on ne peut traduire qu'approximativement : Attends moi un peu, il met dans cette formule élastique et rusée une relativité incommensurable.

Il ne dira jamais : Je reviens dans cinq minutes, car il sait que cela ne dépend pas de lui, mais de bien d'autres choses. Et c'est pour la même raison qu'il emploie tant de diminutifs qui sont la soupape d'échappement de tant de mots aux contours trop nets : *Ahoritita, Lueguito, la nochecita.* Ce faisant, il émiette le temps, il le fractionne, le vide de son suc, l'annule en un mot.

De là, cette apathie de l'indien, ce détachement de toutes choses, cette incroyable quiétude et ce silence qui ne viennent pas vulgairement d'une paresse native. Il semble qu'il s'intègre par là à ce pays où la transparence de l'air, sur les hauteurs, l'impassibilité des montagnes et le dessin du paysage, plus que sensuel ou accueillant, héraldique et cruel, rigide et immuable, dur à l'homme et à peine dompté par lui, font que l'homme se sent enivré par le présent et n'attache aucun prix à un avenir inexorable.

Ce temps présent est la seule valeur réelle entre deux éternités : celle qui est déjà ensevelie dans l'ombre et celle qui s'y ensevelira bientôt. La mort peut survenir à chaque minute, à chaque minute acceptée et défiée. Aussi pourquoi ne pas lui trouver cet air familier qu'elle prend dans les jouets d'enfants, dans le pain de mort du 1er Novembre, dans les festins champêtres sur la tombe familiale ? Mort sans importance, voisine de chaque jour, compagne fidèle qui passera pourtant comme tout le reste pour nous laisser de nouveau dans un mystère où se mêleront confusément le rêve et la vie.

Peut-être, en regardant de près de quoi est faite la veine comique de ce peuple étrange, pourrons-nous cerner la

vérité d'un trait plus appuyé. La caricature est un miroir déformant qui exagère l'essentiel et permet de le mieux saisir.

A cet égard, le plus populaire des comiques mexicains, Cantinflas, peut être la source de fructueuses observations, Cantinflas muet devant la femme aimée, Cantinflas, le peuple mexicain tout entier sous sa défroque la plus authentique, Cantinflas, burlesque *pelado* de la capitale qui sait se hausser jusqu'à l'universel.

Cantinflas est né spontanément dans une baraque du quartier de la Guitare comme Charlot dans un faubourg londonien. Il est vêtu des haillons de tous les haillonneux d'alentour. Ses vêtements sont à eux seuls une synthèse: Son chapeau est celui d'un marchand d'oublies, sa chemise d'un garçon de mastroquet, son pantalon d'un fripier, sa ceinture d'un porteur aux Halles, son imperméable d'un marchand à la sauvette. Il est à lui seul toute une mosaïque à laquelle chaque quartier de la ville a collaboré.

Aussi apparaît-il comme le Pauvre entre les pauvres. Non pas le filou qui dérobe un pain à l'étalage du boulanger, mais le mégotier qui se nourrit de rogatons disputés aux poubelles. Son travail ? Quelques vagues besognes mal rétribuées. Son domicile ? Nulle part. Ses amours ? Ils n'ont rien à voir avec le Code Civil.

Comme il ne se peigne jamais, il n'ôte point son chapeau. Sa moustache tombe, lamentable. C'est un homme faible et exténué.

Il est triste, non pas parce qu'il est mexicain, mais parce qu'en général, il n'a pas assez mangé. Triste comme l'était le *picaro* du roman naturaliste espagnol et pour la même raison. Triste aussi parce qu'il vit à Mexico où tant de bourgeois crèvent d'un excès de graisse et qu'il sent le brutal contraste qu'il y a entre eux et lui.

Mais comme mexicain, Cantinflas n'aspire pas à mieux vivre, car il a le sentiment très vif de sa condition sociale. Cette indifférence lui évite d'éprouver un complexe d'infériorité dont la seule idée le ferait sourire.

Il ne rêve pas pour lui d'un monde meilleur. L'élégance des autres, leurs nourritures abondantes, leurs femmes appétissantes ne suscitent pas en lui la moindre envie. Mais il en éprouve une certaine gêne qui le rend timide socialement et l'incite à se fondre dans la masse anonyme.

S'il est vrai que l'univers est mû par deux forces opposées: Eros et Thanatos, l'amour et la mort, Cantinflas se les représente sous les traits d'une femme et d'un gendarme. L'une peut le conduire au mariage, l'autre en prison. Effrayante perspective !

Cantinflas, pour se défendre dans la vie et dans la société, s'exprime en un langage artificieux dans lequel une rhétorique enchevêtrée noie les phantasmes de la pensée. Il sait bien qu'on se compromet aussi bien en niant qu'en affirmant. Aussi va-t-il osciller constamment entre la négation et l'affirmation. Il provoquera par là le rire, mais quelquefois les larmes, car sa dialectique révèle une intelligence souple et fuyante où affleure souvent la sensibilité la plus directe.

Le langage qu'il crée à son usage est une manière d'argot auquel il faut être initié car il ne traduit la réalité que par l'image déformée qui lui sert de cuirasse. S'il vend des billets de loterie, Cantinflas criera : « Lacets de souliers à dix sous la paire ! ». S'il offre les lacets par contre, il annoncera : « Ici, le numéro gagnant ! ».

Et chose curieuse, le grand public comprend fort bien cette façon indirecte de s'exprimer et en sent vivement la pudeur. Il aime que Cantinflas se montre à lui sous l'aspect d'un personnage romantique qui lutte inconsciemment contre l'injustice sociale ; comme le font tous les pauvres gens, par la ruse et en biaisant.

Mais Cantinflas n'appartient à aucune catégorie. Bourgeoisie ou plèbe ne peut pas revendiquer ce bohème qui ne désire rien, ne prétend rien, n'aspire à rien qu'à être lui-même dans sa liberté absurde et sans espoir. S'il se moque de tout et de tous, il le fait sans arrière-pensée de critique. Les mensonges de la société où il vit, l'extravagance dans laquelle il baigne ainsi que ses contemporains, le divertissent car il ne pense pas un instant que, grâce à lui et à quelques autres, cela pourrait changer. Revendicateur ? Allons donc ! Cantinflas n'aspire qu'à se confondre dans la masse, qu'à se diluer dans l'anonymat collectif pour éviter la foudre qui tombe sur tout ce qui dépasse.

Le mexicain pur, son frère, n'a la tête gonflée d'aucun orgueil. Son réalisme le pousse à tout rapetisser, à sa mesure. D'où ses diminutifs constants. Ce n'est pas lui qui, la plume à la main, entreprendrait un poème épique en vingt-quatre chants ou un roman-fleuve en trente-huit volumes. Tout au plus écrirait-il un conte ou une épigramme en s'excusant d'être si prétentieux.

C'est dire que le mexicain ne sent pas ce que signifie ce mot puéril d'aristocratie, une tenue de soirée, un rutilant uniforme, tout ce qui singularise et prétend affirmer une supériorité. Les armées de la Révolution n'avaient pas d'uniformes. Aussi représentaient-elles le peuple dans sa vérité sans fard.

L'artiste, quel qu'il soit, n'agit pas d'autre manière. S'il crée, c'est qu'une force intérieure le pousse, non pas parce qu'il veut s'affirmer et se placer au-dessus des autres. On a souvent pris pour de l'indifférence ce qui n'était que modestie chez la plupart des écrivains mexicains.

Parfois, ils semblent hésiter sur la route à suivre. Le philosophe publiera volontiers un roman, le scientifique, une plaquette humoristique, l'avocat, un volume de vers. Ainsi jouent-ils à cache-cache avec le lecteur cartésien qui voudrait les définir et les cataloguer.

Ne voyons-nous pas, dans la peinture nationale actuelle, un effort collectif d'exprimer les valeurs essentielles de la « mexicanité », en éliminant tout ce qui pourrait paraître subjectif et trop original ?

Cette attitude nous étonne, tant elle est loin de celle qu'ont adoptée les occidentaux. Cependant, il faut se rendre à l'évidence : l'artiste mexicain, qu'il noircisse du papier ou colore des toiles, porte en lui-même un Cantinflas qui parle et agit dans une désinvolte indifférence qui ne le compromet jamais et dans laquelle rires et larmes se confondent comme se confond l'horizon où se mêlent les brouillards de la mer et de célestes pans d'azur.

JEAN CAMP.

LE ROMAN

LES PASSES DU SILENCE, par JEAN DAVID (*Editions du Seuil*).

Dans le premier comme dans le second récit qui composent *Les passes du silence* et qui, pourtant, ne traitent ni des mêmes événements, ni des mêmes personnages, la mort forme le centre profond, presque secret de l'œuvre : la mort d'un autre — une mort que le narrateur ou le héros doit prendre à sa propre charge avant de pouvoir de nouveau affronter le monde.

Ainsi, dans *Joanna*, Jean-Louis, devenu un médiocre employé des Pompes Funèbres municipales, va-t-il, avant de pouvoir « parler » à Joanna, conduire celle-ci sur la tombe de l'homme qu'il a exécuté comme traître pendant la guerre. Acte qui n'est pas retour sur le passé, ni même besoin de se faire pardonner, mais « reconnaissance » du passé : une double reconnaissance, celle de Jean-Louis et de Joanna, celle de ce qui est par ce qui a été. Et dans *Les passes du silence* (le premier des deux récits) c'est un souvenir, le souvenir de l'accident mortel survenu dans le maquis lors d'une distribution d'armes parachutées à son camarade Ludo que le narrateur doit, au moment même où, hébergé dans un hôpital pour une grave blessure de guerre, il atteint le comble de la fatigue et de sa propre détresse, réveiller, reprenant ainsi les choses juste là où Ludo les avait laissées, « assumant ce que Ludo, par aveuglement ou dans l'illusion d'une destinée plus glorieuse, avait refusé d'assumer ».

C'est dire que Jean David recherche (et le récit a souvent ici le ton d'une recherche personnelle, encore hésitante, mal à l'aise dans les replis de la phrase) d'abord ce qui pourrait constituer les bases d'une littérature qui fût, au sens propre du mot, littérature d'après-guerre : non une littérature qui rabâcherait sur le mode glorieux ou sur celui de la dérision des faits d'armes guerriers, ni même une littérature de description, mais une littérature de liquidation et de recommencement.

L'expérience de la guerre, ici, coïncide avec une expérience de l'absence. Ce que veut Jean David, c'est faire tourner à son profit cette absence : non l'annuler ou la surévaluer, mais l'intégrer à une vie normale, quotidienne, comme on résorbe la mort dans la vie, sans cependant que celle-ci efface tout à fait celle-là. -

Aussi, ces deux récits de Jean David développent-ils leurs figures dans une sorte de zone intermédiaire : entre le présent et le passé, entre la paix et la guerre, entre le langage et le silence, entre la vie et la mort, et ces figures elles-mêmes balancent-elles entre le symbolisme et le réalisme, entre le général et le plus particulier. A tout moment, leur sens menace de se figer, de se refermer sur la fascination de la mort, et pourtant il progresse, séduisant et trahissant cette mort.

Jean David retrouve la guerre, « le cœur de la guerre », à distance : dans la paix d'une chambre d'hôpital ou celle d'une lande bretonne. Et il entend nous faire sentir *à la fois* cette paix et cette guerre, nous imposer concurremment l'écroulement de la réalité et « l'instauration d'un monde nouveau ». Ainsi, l'ordre habituel des objets et des événements se trouve-t-il sans cesse bouleversé et « un œillet que chaque jour une main renouvelle » risque-t-il d'avoir « plus de force que l'annonce de la Libération de Paris ».

On devine dès lors les tentations auxquelles l'écrivain se trouve soumis et quelle doit être la rigueur et la modestie de son langage pour que son œuvre ne se perde ni dans l'arbitraire, ni dans une sorte de paupérisme « artiste ». Jean David n'échappe tout à fait à aucun de ces dangers. Pourtant, il réussit, surtout dans son premier récit, en imposant le silence à toutes les voix d'un art nourri de symboles et en y conservant comme une perpétuelle distance intérieure, à nous dévoiler, par-delà les significations éthiques ou religieuses de la douleur et d'un souvenir de mort acceptés et revécus comme tels, un monde neuf, un monde qui s'instaure et où l'homme ne soit « accoutumé à rien de ce qui est le plus ordinaire ».

BERNARD DORT.

DOUCIN, par JEAN DUTOURD (*Gallimard*).

Doucin n'est pas un roman, mais, selon la qualification même de l'auteur, une confession. Le héros s'y exprime à la première personne, et il nous raconte, non pas telle ou telle tranche de sa vie passée ou présente, mais l'histoire de sa pensée, ou plutôt de ses pensées, telles qu'elles se développent entre cinq et six heures du matin, où il est quotidiennement frappé d'insomnie.

Ce genre littéraire est particulièrement ingrat. Mais Dutourd aime les gageures, et nous l'a déjà prouvé par *Le déjeuner du lundi*. Celle-ci est compliquée encore par la personnalité de notre insomniaque. Dutourd l'a choisi sans éclat, sans volonté, sans fantaisie. Au surplus d'un pessimisme un peu conventionnel. C'est un de ces hommes veules auxquels rien n'arrive, qui ne font rien pour forcer leur destin, et qui se complaisent dans leur vide.

Doucin n'est pourtant ni bête, ni inculte. Mais, et là est le point faible de la tentative, son intelligence et sa culture ne cadrent guère avec leur contexte. C'est plus souvent Dutourd qui parle que Doucin. Et lorsqu'il laisse aller son personnage, on est heurté par trop de décalage, et par une médiocrité qui devient du coup presque offensante. Je pense aux conceptions amoureuses de notre héros, ou à ses vues politiques.

Restent quelques très savoureuses digressions, quelques vues d'une étonnante observation sur nos contemporains et le style de Dutourd, serré, incisif, nourri d'un humour très personnel. Quel narrateur que cet homme ! Quels récits pourrait-il nous donner s'il consentait à être moins moraliste !

JEAN LARTIGUE.

LES MORTS N'ATTENDENT PAS..., par MAURICE CHAVARDÈS (*Calmann-Lévy*).

Voici un roman écrit sous l'empire d'une sorte d'envoûtement où se mêlent attirance et peur. C'est peu de dire que Chavardès ne domine pas les faits qu'il raconte. Il est hanté par ses personnages dont les gestes et les paroles s'imposent à lui comme des visions. La guerre d'Espagne y prend un caractère mythique. Elle n'est plus seulement une succession d'événements. Elle réalise une incarnation, plus exactement un système complexe d'incarnations. Le partage entre le Mal et le Bien se fait au niveau des forces historiques en présence avec une sorte de manichéisme à arrière-goût cornélien. Mais à ce niveau, la séparation est provisoire, et, le romancier le suggère, s'il ne le dit pas explicitement. C'est sur un autre plan que le dualisme est éternel. Ce plan Chavardès ne peut le définir ni le cerner exactement, car c'est celui du mythe.

Le roman est synthétique. Sa force de cohésion réside dans un récit rapide dont la trame est faite d'évocations brèves et fugitives. Ces évocations élargissent le mouvement, lui font toucher soit l'infini cosmique, soit l'infini des valeurs humaines. Je pense aux nostalgiques descriptions des nuits méditerranéennes, et aussi aux justifications que Landorte, le prieur du monastère, Tacao, l'aveugle, se donnent de leur choix. Le Bonheur, le Bien, sont là, à portée des mains humaines, et cependant ils échappent sans cesse parce que pour une part ils sont mythiques au sens platonicien du mot. La mort elle-même prend un caractère d'irréalité qui ne la prive pas de son sens, mais empêche d'entrer pleinement dans ce sens. L'amour ne la justifie pas, car il est, lui aussi, en marge de ce qu'on peut comprendre ou tenir.

Pour autant, *Les Morts n'attendent pas* n'est pas le roman de l'absurde. L'échec de Landorte n'est pas sans espoir. Quelque chose d'insaisissable échappe à l'homme, ce quelque chose précisément qui justifierait et la mort et la vie.

MARIE-JOSÈPHE RUSTAN.

ARTS ET LITTERATURE

MARSILE FICIN ET L'ART, par André Chastel (*Droz, Genève*).

Depuis le *Quattrocento* de Philippe Monnier et la *Storia dell'Accademia platonica di Firenze* de della Torre, ouvrages parus il y a cinquante ans et demeurés inconnus, ou méconnus par la plupart des historiens d'art, il n'avait pas paru une étude de cette envergure sur Marsile Ficin. Encore s'agissait-il d'œuvres ayant un caractère général et le livre, toujours fondamental, de della Torre, n'avait pas été traduit. Cet essai est donc vraiment le premier qui mette en pleine lumière l'influence du « Platon des Médicis » sur les artistes florentins. Il lui rend son rôle véritable d'inspirateur des artistes, peintres, sculpteurs, écrivains de la Renaissance italienne. Nier l'influence des idées sur l'œuvre d'art et réciproquement celle de l'œuvre d'art sur les idées, c'est nier à la fois l'idée et l'œuvre d'art, c'est-à-dire la création elle-même.

L'essai de M. Chastel se compose d'une Introduction, où il expose clairement l'origine de l'Académie, et de trois parties : l'Art, le Beau et l'Artiste. Il nous donne un aperçu de la philosophie et une étude exhaustive des théories artistiques de Ficin. Dès le début, M. André Chastel rectifie une erreur courante : Ficin n'a jamais enseigné au studio florentin. Il n'a existé en fait à Careggi qu'un cercle placé sous l'évocation de Platon, mais Ficin avait baptisé Academia la ravissante villa dont Cosme lui fit cadeau. Elle existe encore aujourd'hui, grâce aux soins du marquis Serlupi-Crescenzi, qui collectionne les manuscrits et recrée la bibliothèque de Ficin.

Sous l'influence des réfugiés byzantins fuyant l'oppression turque, sous la protection efficace de trois générations de Médicis, Ficin ressuscitait Athènes « et dans un jardin ésotérique et charmant, dans une *Academia platonica rediviva,* quelques sages se trouvaient pour communier, dans une dignité et une perfection morale supérieures ». A l'arrière-plan de ces spéculations, nous dit M. Chastel, se retrouve une espèce de paradis du savoir. L'âme y conçoit son aptitude à jouir du bonheur que lui assure, dès ici-bas, sa pureté originelle et ses exigences idéales. Sciences et doctrines se transforment en symboles et la musique excite à une contemplation qui permet à l'individu de trouver son moi supérieur. Avec le mépris des biens de la terre, une sorte d'indifférence aux préoccupations banales, une sérénité, une allégresse totale en définissent l'esprit.

Médecin et astrologue, comme tous les médecins de l'époque, Ficin s'intéresse à la fois aux problèmes de physiologie et de diététique, aux mathématiques pythagoriciennes, à la musique, à l'étude du Cosmos et de la terre, mais surtout à la philosophie. Il ne fut pas seulement le traducteur de Platon, de Plotin, d'Hermès Trismégiste, le continuateur de Denys l'Aéropagite, mais le philosophe d'une métaphysique de la Lumière, qui demeure l'une des sources vives du Quattrocento et sans laquelle il est impossible de comprendre ni Verrocchio, ni Léonard de Vinci, ni Raphaël.

L'idée nouvelle qui caractérise l'enseignement de Ficin et lui assigne son rôle capital, est celle de l'unité foncière de toute activité humaine, de la poésie à l'architecture. Cette affirmation suffisait à transformer l'horizon spirituel de l'époque. « Si quelqu'un veut

savoir comment la forme corporelle peut ressembler au concept de l'âme, dit Ficin, et à la notion rationnelle qu'il considère la construction d'un architecte. Il commence par concevoir une notion de l'édifice, et comme une idée dans son âme, puis il fait bâtir autant que possible la maison telle qu'il l'a imaginée. Qui peut refuser l'existence corporelle à la maison et nier qu'elle ressemble à l'idée incorporelle de l'architecture, à l'imitation de laquelle elle a été bâtie ».

Mais l'expression même de l'art pour Ficin est le Beau. Or, le Beau n'est autre chose que la manifestation de l'universelle volupté par la lumière. Car c'est par la lumière que se réalise cette innervation de l'univers matériel et immatériel ; elle lui donne sa consistance par ses réfractions successives à chaque niveau du réel ; le feu qui est présent, sur un mode différent, dans la pierre, le bois ou l'air, est l'analogie sensible de son action universelle. Ainsi, Ficin, en s'établissant dans un point de vue nouveau, où domine l'exigence esthétique, semble toujours prêt à éluder les oppositions traditionnelles. Ici toutefois, le philosophe rejoint le christianisme platonicien de Denys l'Aéropagite, les idées de Dante et les prémonitions de Pétrarque.

La théorie de l'univers-lumière constitue l'une des formes saisissantes du système de Ficin. Il l'exprime vers la fin de sa vie en deux opuscules qui constituent, estime M. André Chastel, son testament spirituel : *De Sole* (1492) et *De Lumine* (1493). Son évocation du temple lumineux de Dieu dans l'univers impose un sentiment large et ouvert de l'espace, la vision de rayonnements infinis qui donnent plus d'importance aux vides qu'aux pleins et surtout l'idée essentielle pour la Renaissance, que l'étendue doit être saisie comme une construction harmonieuse qui se dilate dans la lumière. « La lumière n'est pas seulement ce qui fait la beauté du monde, mais aussi ce qui en permet la contemplation. Principe de la manifestation de Dieu dans l'univers qu'elle déploie, elle l'est aussi dans l'âme qui le réfléchit. La vue est, pour l'esprit, le symbole même de l'acte divin, comme le soleil dans le spectacle de l'univers ». Car l'homme et le ciel sont les deux visages du monde.

Retenons toutefois que la doctrine de l'Académie de Careggi n'est pas plus une exégèse du platonisme de Platon que la sculpture de Donatello n'est une reconstitution de la sculpture antique. Aussi, les grands symboles qui dominent la construction de Ficin furent-ils immédiatement adoptés par les littérateurs et répandus dans le public. Eros devint le principe de l'inspiration, Hermès celui de la vision allégorique, Saturne celui du génie et des tourments. S'avançant avec prudence dans le domaine mal exploré de la « Fureur Divine », Ficin s'efforçait de bien distinguer les enthousiasmes justifiés qui élèvent de leurs imitations dangereuses qui dégradent : l'Amour vulgaire est une parodie de l'amour idéal ; il y a une poésie inférieure qui agite inutilement le cœur et la superstition s'arroge honteusement ce qu'elle entrevoit des mystères sacrés. Le véritable artiste sera donc celui qui capte dans son œuvre les influx célestes, mais pour les capter, il faut qu'il soit saisi par la fureur divine dont l'art est le premier degré et le ravissement dans l'amour sacré le dernier. D'où les thèmes de l'Amour terrestre et de l'Amour Divin en peinture et en littérature.

On ne saurait trop insister sur la richesse du livre de M. André Chastel, dont je n'ai fait qu'évoquer les thèmes principaux. Des

aperçus personnels et très objectifs, des vues larges et subtiles, seules possibles chez un auteur qui connaît à fond non seulement son sujet, mais toute une époque, font de ce livre un jalon dans l'évolution de l'histoire et de l'esthétique.

FRED BÉRENCE.

LITTERATURE DU VINGTIEME SIECLE, par André Rousseaux, 5e série (*Albin Michel*).

Le « Messieurs, ami de tout le monde ! » de Sosie est sans doute la règle de conduite du critique littéraire qui ne veut pas avoir d'histoires comme du critique-auteur qui pratique en outre à l'égard de l'auteur-critique le « gratte-moi pour que je te gratte ». Plus rares sont les critiques, comme André Rousseaux, qui ne craignent pas de se faire des ennemis, ou du moins de faire certains auteurs considérables et maints lecteurs grincer des dents.

Etrillés, je suppose que ces mécontents disent : « André Rousseaux n'a jamais été critique littéraire. C'est un amateur d'âmes comme on est amateur de tulipes. Regardez-le s'extasier sur Marietta Martin : cet être d'élection, dit-il, est d'abord une âme. Le collectionneur de La Bruyère soignait les fleurs les plus extraordinaires, pourvu qu'elles fussent à la mode et n'admirait en cela ni Dieu ni la nature. Les âmes que Rousseaux aime par dessus tout, sont celles de héros ou de saints. Si ces héros ont également été des saints, alors notre critique se récrie d'admiration. N'est-il pas extravagant d'exiger d'écrivains qui sont aussi des hommes, qu'ils soient les personnages exemplaires de leur vie et de leur œuvre ? Villon n'est pas Saint-Louis et pourtant qui oserait mépriser sa poésie ? Au trébuchet de l'héroïsme que pèse une œuvre ? En somme, pour André Rousseaux, l'œuvre est accessoire si la vie de l'écrivain est exaltante et sa mort édifiante. Qui a lu Marietta Martin ? Que pèse son œuvre à côté de celle de Monsieur de Montherlant ? Je réponds (et je pense que Rousseaux ne désavoue pas ma réponse) : « Une âme vaut vingt kilos d'œuvres complètes ; une âme pèse plus lourd que la terre ».

Amateur d'âmes, c'est vite dit. Le diable l'est aussi. Disons simplement qu'André Rousseaux s'intéresse aux écrivains du monde entier qui d'abord sont un peu plus que des littérateurs, qui expriment par leurs écrits une expérience de la vie et surtout répondent aux questions que posent les conflits de notre époque. Le principal n'est pas la guerre froide ou intermittente, mais le dualisme entre la matière et l'esprit ; l'homme qui perce les secrets de la matière, grâce à l'esprit, niera-t-il qu'il y a en lui quelque chose qui dépasse la matière et se donnera-t-il ainsi le droit de traiter ses semblables comme des choses, ou bien reconnaîtra-t-il « qu'un pur esprit s'accroît sous l'écorce des pierres », « que tout homme est une histoire sacrée », que l'esprit est aussi réel que l'acier ? Cèdera-t-il au vertige du néant ou reconnaîtra-t-il les prestiges de la vie ?

Bien d'autres questions angoissent un disciple de Bernanos, comme André Rousseaux. Les pages qu'il lui consacre ne sont pas une étude de textes, mais le récit, très émouvant, d'un pèlerinage aux lieux (j'ajoute le mot saints sans aucune ironie) où Bernanos vécut au Brésil et mena le bon combat que l'on sait.

Il serait intéressant de chercher l'influence de Bernanos sur la critique d'André Rousseaux. On pourrait aussi voir dans quelle

mesure l'œuvre de René Daumal l'a marquée. N'y découvrirait-on pas les exigences, l'intransigeance de la poésie blanche ? « La poésie noire, dit Rousseaux, est évasion inventée, ivresse, vie abusée par la quête d'illusions et de phantasmes. Tandis que la poésie blanche est vie dépassée et transcendée, ascèse, élévation mystique vers la cause et la fin de l'homme ». Comme René Daumal, Rousseaux se refuse à rejeter tel écrivain vers le noir ou vers le blanc (Montherlant, c'est vers le vide et le vil). Samuel Beckett, Sadegh Hedayat, Faulkner sont plutôt noirs, comme Eluard, Desnos, S.-J. Perse plutôt blancs. Cette classification, facile, évidemment simpliste, permet pourtant de montrer que l'ouvrage de Rousseaux est composé, ce qui est peu commun pour un recueil d'études : deux sommets ou deux phares, symétriquement placés au début et à la fin, Daumal et Bernanos, qui donnent leur sens et leur place aux noirs et blancs que j'ai évoqués ; au centre, la vie dans son tumulte et son ivresse, Miller ; un repoussoir peut-être trop accusé, Montherlant ; des nuances, bien entendu, des contrastes, des correspondances entre les parties et, pour finir, la transfiguration de Marietta Martin.

Faut-il en vouloir à André Rousseaux de dépasser la critique étroitement littéraire et de mener lui aussi, courageusement, le combat contre la misère du monde et pour la joie de vivre ?

PIERRE MATHIAS.

LES MACHINES CELIBATAIRES, par MICHEL CARROUGES (*Arcanes, éd.*).

L'homme moderne, devenu rationaliste par une longue et obstinée démarche partie du XVIII[e] siècle, se croit délivré des mythes qu'il consent cependant volontiers à étudier chez les Grecs, les Germains ou les gens d'Océanie. Mais il ne s'aperçoit pas toujours qu'il côtoie chaque jour les mythes modernes qu'il a créés. « La vérité, écrit Michel Carrouges, est que tout est imprégné de mythe et de réalité » et que « nos idées, nos sentiments, nos rêves et nos comportements sont gouvernés par de grands complexes d'images motrices et fascinantes ». Carrouges s'est, depuis plusieurs années, employé avec une rare intelligence à déceler les mythes modernes, à les identifier et à les explorer. Ce sont les « machines célibataires » qui, après la « mystique du surhomme », font l'objet de son livre. Parti du célèbre verre de Marcel Duchamp « La mariée mise à nu par ses célibataires même », et le rapprochant de l'étrange appareil de la « Colonie Pénitentiaire » de Kafka, Michel Carrouges y étudie un mythe dont les thèmes paraissent inextricables, qui marque « l'empire simultané du machinisme et du monde de la terreur ». Le plaisir sans l'amour se retrouve dans les grandes machines de Raymond Roussel, dans le « Surmâle » et dans « Faustroll », de Jarry, dans l'histoire du « Roi-Lune », de Guillaume Apollinaire, dans l' « Eve Future » de Villiers de l'Isle-Adam comme chez Michel Leiris ou Maurice Fourré. Machines célibataires, construites sur deux registres, celui du haut offrant la figure de femme suspendue, celui du bas, dans des appareils compliqués, les célibataires ou suppliciés. Le sens érotique de ces machines est évident, elles contiennent aussi tout un mythe religieux, plus ou moins blasphématoire selon les auteurs. Les mêmes éléments s'y retrouvent : le verre ou l'eau, l'inscription du haut reproduite sur

le système du bas, l'agitation frénétique du registre inférieur, l'extase, la présence de témoins. Michel Carrouges a un flair particulier pour découvrir, souvent cachées sous d'autres symboles, les correspondances entre toutes ces machines, dont la ressemblance dévoile bien un de nos mythes modernes. Elevant le débat, son dernier chapitre sur la « traversée du miroir » ouvre des vues excitantes à l'esprit, démontrant que les machines célibataires « sont le troublant miroir où les magiciens modernes évoquent les traits les plus saisissants du mystère humain, dans l'optique sous laquelle l'homme moderne y participe ».

P. G.

SCHUMANN ET L'AME ROMANTIQUE, de Marcel Brion (*Albin Michel, éditeur*).

Ce serait la gloire d'un très grand romancier d'avoir créé de toutes pièces un aussi magnifique héros que Robert Schumann. C'est la gloire d'un grand musicologue d'avoir su, à partir du héros, écrire le roman ; ouvrage d'érudition s'il en fut, cette magistrale étude a la vie, la profondeur et les résonances des plus belles œuvres d'imagination.

En lui donnant cette dimension inusitée, il semble bien que Brion ait réalisé un prototype de la biographie moderne. Car le lecteur d'aujourd'hui, qui ne saurait plus se contenter d'interprétations romancées ou de banales références, demande à l'historien beaucoup plus qu'une documentation exacte et abondante. Il sait que toute étude qui isole son sujet pour mieux l'analyser, le trahit sans le vouloir, et que le créateur le plus solitaire et le plus original demeure avant tout le produit de son époque et des courants intellectuels qui l'ont traversée. C'est dire, évidemment, que la tâche des musicologues s'étend et s'ennoblit sans cesse. Tant mieux pour ceux qui, comme Brion, peuvent demeurer à sa mesure.

Schumann, on le sait, fut le musicien cultivé par excellence. Aucune des expressions créatrices de son temps ne le laissa insensible. Placé au cœur de ce magnifique creuset que fut le romantisme allemand, il le vécut dans la fièvre, et l'incarna dans la totalité de ses aspects. Cela, le lecteur français le sait sans doute. Mais le lecteur français a-t-il lu Tieck, Moritz, Novalis, Brentano, Von Arnim, Rückert, Mörike ? Sait-il ce qu'est le romantisme allemand ? Et s'il ne le sait pas, peut-il savoir qui est Robert Schumann ?

Grâce à sa parfaite connaissance de cette époque extraordinaire ; grâce à d'admirables citations, poétiques et philosophiques, qui éclairent le climat où se mouvait familièrement la pensée du musicien, Marcel Brion tente de le lui dire. Aux matériaux du musicologue : témoignages du temps, correspondance minutieusement conservée par Schumann, journaux intimes de Robert et de Clara, confondus plus tard en un journal conjugal, il adjoint donc ceux de l'esthéticien : impatient d'ailleurs, on le sent, d'aiguiller ce lecteur d'élection que doit être tout véritable fervent de Schumann vers d'autres munificences, et de lui confier les clés d'un domaine dont il est, aujourd'hui, l'un des découvreurs et des maîtres incontestés.

TOLIA NIKIPROWETZKY.

ETUDES MEDITERRANEENNES

LE CULTE DES SAINTS DANS L'ISLAM MAUGREBIN, par EMILE DERMENGHEM (*Gallimard*).

C'est un bien singulier mais un passionnant itinéraire que celui parcouru par Emile Dermenghem de ses premiers traités barrésiens et gidiens : *La vie affective d'Olivier Minterne, Melchisedech et Symiamire* jusqu'à ses *Plus beaux textes arabes* et à son *Culte des Saints dans l'Islam Maugrebin,* que vient de donner la collection ethnologique « L'Espèce Humaine », éditée par Gallimard. Une sagesse irénique et profonde s'y murit et s'y dépasse un peu plus chaque jour, nourrie d'une science aussi étendue qu'accueillante et d'une générosité magnifique du cœur.

Le paysage intellectuel et mystique où nous promène Dermenghem est si beau et si ample qu'il semble nous envelopper de quelques-unes de ces grâces insignes départies par les Saints de l'Islam à leurs admirateurs et à leurs amis, même les plus humbles et les plus indignes. Comme un musicien qui s'enchante à répéter les mêmes thèmes, mais leur ajoute de plus subtiles et de plus neuves résonances, à chaque reprise Dermenghem dans cette docte et minutieuse mais allègre étude du Culte des Saints au Moghreb prolonge cette espèce de Génie de l'Islam qu'il a commencé d'écrire il y a presque trente ans quand il passa de Joseph de Maistre mystique, de la bienheureuse Marie Des Vallées et de « l'humanisme dévot » aux magiques révélations de l'Orient Musulman ; toujours lui-même, platonicien plus chrétien peut-être de s'être épris de l'Islam.

La première partie de son volume expose le concept musulman de la Sainteté, elle achève et précise le lucide exposé du Soufisme dont il fit jadis la préface de l'*Eloge du Vin,* d'Ibn Al Faridh. Le Dieu du Saint, pense Dermenghem avec Avicenne et le Père Festugière, est le même que celui du Sage (1), mais bien plus que celle du Sage, l'existence du Saint est souvent liée à un de ces hauts-lieux où, comme parlait Barrès, souffle l'esprit peut-être depuis la préhistoire et ainsi en Islam et en Chrétienté se justifient les pèlerinages qui demeurent en Afrique du Nord une institution si populaire et si complexe (2).

Après la théorie, voici la pratique : Dermenghem esquisse le portrait de quelques saints musulmans nord-africains fortement individualisés et qu'il dégage de la fadeur des légendes hagiogra-

(1) Cf. *La philosophie religieuse d'Avicenne* du R. P. Gardet et *La Sainteté* du R. P. Festugière.

(2) On en trouvera une ébauche dans le traité de Romain Roussel *Les Pèlerinages à travers les Siècles.*

phiques ; comme le grand Saint berbère Abou-Yaza, qui n'avait pas besoin de Sâssit l'arabe pour donner des leçons de Coran aux théologiens infatués de Fès ; comme Abu-Médyan, qui était un lettré raffiné d'Andalousie et surtout comme ce fantaisiste et délicieux cadi de Séville Choudzi, qui délaissa le droit desséchant pour vendre des gâteaux à Tlemcen et distribuer sous son nouveau nom d'Al Haloui des sucreries aux gamins de cette noble cité. Dermenghem ne nous cèle point que de quelques Saints nous ne connaissons qu'un surnom autour duquel le folklore répète ennuyeusement ses traits les plus conventionnels ; tel ce Sidi Yahia qu'on vénère à Oujda et à Birmandreis, fort pareil au mythique Saint Benigne de Dijon, dont Bossuet fut le dévot. Cette galerie de tableaux mystiques ajoute un volet pavillon occidental au volume de Dermenghem sur les « Saints Musulmans » dont, il y a une quinzaine d'années les *Cahiers du Sud* ont donné souvent les bonnes pages et qui étaient tous des Saints de l'Orient Musulman.

Dermenghem est, on le sait, un très méthodique ethnographe ; il est un des meilleurs tenants actuels de cette ethnographie vécue qui tend heureusement à se substituer à l'analyse en chambre de sociologues dont quelques-uns, d'ailleurs, comme Maus, furent des savants très estimables, mais à qui manquait le contact avec la vie. Au cours de douze années d'un studieux séjour en Afrique du Nord, Dermenghem a assisté, en Algérie et au Maroc, à beaucoup de séances de confréries, à beaucoup de pèlerinages ; il a accumulé des documents écrits ou oraux d'une étonnante richesse dont il nous livre les plus typiques. Certains rites sont décrits pour la première fois. Dermenghem a poursuivi, sans jamais se lasser, confrères, dévots, musiciens, danseurs et poètes jusque dans les vallées les plus lointaines ou sur les sommets les plus isolés du Tell à l'Atlas, au Mzab et au Sahara. L'étrange et l'anormal n'ont point rebuté sa sympathie. L'on oubliera difficilement ses dévots d'un des Saints les plus capricieux de cet Islam Berbère et Nord-Africain qui en compte tant d'extravagants : Sidi Ahmed Ben Youssef de Miliana vénéré à la fois par de placides bourgeois d'Alger et de Miliana et par de terribles et hardis voleurs de chameaux sahariens : les Athanoua. Ils célèbrent encore, en automne, une « nuit de l'erreur » ou plutôt de l'enlacement dont la sexuelle frénésie reproduit des pratiques berbères païennes d'avant l'islamisation. Aussi énigmatique et extraordinaire qu'ait été ce Sidi Ahmed, il a eu des disciples encore plus étranges comme le « marabout maudit » , « Sidi Mohammed Ben Chaa », porte malheur aux yeux des orthodoxes, ce prédicateur de l'inceste et de l'adultère, qui savait si bien faire pleuvoir, nous dit Dermenghem, « autre chose que de l'eau » sur ses adversaires. Les Beni-Zeroual du Chelif invoquent encore sa bénédiction, sa baraka.

L'intérêt de la « cinquième partie », consacrée à quelques confréries musulmanes ou pseudo-musulmanes de l'Afrique du Nord et à leurs rites extatiques, déborde de beaucoup le cadre de l'ethnographie pure. Ces phénomènes aberrants qui choquent si fort notre prudent rationalisme et notre scepticisme dédaigneux sont replacés par Dermenghem dans leur ambiance profonde : « La connaissance des Aïssaouas et des diwans renouvelle, dit-il, notre compréhension de l'antiquité » classique ou orientale. Le râle rythmé des Derqaouas a des ancêtres illustres en Chanaan et en Palestine. L'enthousiasme et l'anamnèse où Rohde voit une des sources de la croyance à l'immortalité de l'âme, sont pratiqués systématiquement

pour unir le dévot, le frère, le Khouan, à l'âme cosmique. Parmi les danseurs du thiase sacré de Bacchus, quelques-uns dévoraient joyeusement aussi de la chair crue ; l'omophagie dyonisiaque est toujours pratiquée par les Hamadchas. Dermenghem décrit minutieusement ces pittoresques liturgies des Aïssaouas que, depuis deux siècles, les théologiens orthodoxes anathématisent avec rage. Le Sultan Moulay Sliman y voyait une dévotion à Satan. Nous en avions, en ce qui concerne le Maroc, une bonne description de Brunel, mais elle insiste sur ce que ces danses ont de plus extérieur, de plus sauvage et de plus répugnant. Dermenghem, qui a suivi les grandes hadras de Septembre en Algérie, à Ouzera, où elles ont encore lieu librement alors que les théologiens en ont obtenu l'interdiction à Meknès, traduit les poèmes et les invocations que récitent les danseurs et qu'a notées le musicien Louis-Léo Barbès. Ils se situent paradoxalement à une hauteur métaphysique tout à fait sublime. Nous sommes tout à coup en plein néo-platonisme. Imaginons le plus théologique des Symboles, celui d'Athanase ou le Tome du pape Léon le Grand, accompagné de danses qui ne sont furieuses qu'en apparence ; la souffrance, en réalité, est réduite à « une piqûre d'abeille » et les danseurs, ravis un instant à leur moi périssable atteignent au monde de l'Unité, de la ferveur et du suprême amour. Néo-platonisme ou Surréalisme ? Chez les Derkaouas de Mostaganem, Dermenghem discerne une discipline du souffle qui fait songer à l'Inde ou à l'Hésychasme byzantin. Le « La ilaha illa'llah ! » se résume en un Allah, puis un Lah, un Houa, s'exténue enfin en un Hou qui meurt en une H aspirée du gosier indéfiniment répétée plusieurs heures durant. Unis à leur Dieu comme les rayons à l'astre, accédant au terme de leur jeûne purificateur, des danses tournoyantes, des secousses rythmiques de la tête et du torse, les danseurs atteignent à une paix ineffable de l'esprit. Il y a bien autre chose dans ces danses sacrées, accompagnées parfois des roulements profonds et sourds des tambourins et des modulations stridentes des flûtes, qu'une hallucination contagieuse. Comme le signalait déjà Platon dans « Les Lois », l'animalité est spiritualisée par la musique et la danse et, dans l'oubli d'eux-mêmes, les confrères s'abreuvent aux sources de la vie universelle et y puisent une vigueur surhumaine, une divine énergie. Les hadras terminées, ils redeviennent de braves gens, très bien plantés en terre et aussi peu aberrants que possible.

Quant au La'Illâh, au musulman « Il n'y a de Dieu que Dieu » si souvent condensé en un Alahou, un Alahé qu'on me pardonne de noter un trait : Dans la prison de Tolède, où l'enfermèrent quelque temps des théologiens alarmés, Saint Jean de la Croix fut élevé à une paix parfaite en entendant de l'autre côté du mur un chant populaire :

Je me meurs d'amour.
Mon bien aimé que faire ?
Eh bien, mourir, Alahé !

Son commentateur Jérôme de Saint-Joseph nous rapporte que la voix lui sembla venir de son aimé et qu'il répétait à l'infini dans sa prison : « Eh bien ! mourir Alahé ! Que te mueras ! Alahé ! ». N'est-il pas vrai qu'il n'y a qu'un but si les voies sont diverses ?

Dermenghem ne dissimule pas que les routines, les déficiences, les passions humaines, ont souvent mécanisé et tiré vers le bas

les activités, les aspirations et les sentiments bienfaisants et nobles dérivés du Culte des Saints en Afrique du Nord comme en Europe et en Asie. Il pense cependant que ces pratiques ont le rare mérite de réaliser comme une synthèse entre l'intellectualité pure et l'âme populaire. Il y discerne un autre piège plus subtil encore. « On va au tombeau du marabout pour guérir d'une maladie ou réussir dans une affaire et l'on trouve le désintéressement et la résignation comme ce pèlerin de Sidi Bou Médine qui y prend la résolution de rendre le bien pour le mal, comme les foules de Lourdes, qui viennent pour guérir les plaies corporelles dans l'eau miraculeuse et y trouvent la paix et la joie.

Muereme de amores
Carillo, que haré ?
Que te mueras ! Alahé !

Les fqihs ont obtenu, en 1812, du Sultan de Fès, Moulay Sliman, une interdiction radicale du Culte des Saints et des Confréries. Le malheureux souverain détermina ainsi une révolte générale de la montagne et des plaines et son fils ne put régner qu'après y avoir renoncé. Plus heureux que les antiques docteurs de la bourgeoisie des villes, les jeunes modernistes ont repris la même lutte et ont obtenu de très réels succès. Leur rationalisme totalitaire obtiendra-t-il un triomphe rapide et décisif ou, plus sages, réformeront-ils sans détruire ? Il est naturel que l'Afrique du Nord fasse des emprunts aux disciplines de l'Occident, il est naturel que les lettrés rêvent d'une explication rationaliste des valeurs formelles du primitif Islam dans la mesure, hélas ! assez arbitraire et conjecturale, où la critique historique peut les saisir (Combien décevant à cet égard apparaît le dernier né des « Mohamet », celui de l'illustre arabisant Blachère), mais comme l'on comprend le conseil que leur donne Dermenghem : « Ne détruisez pas la Kaaba du pèlerin, disait le poète indo-iranien Faïzi, les voyageurs las de la route s'y reposent un instant » et il ajoute « Ne détruisez pas la Koubba du village, n'empêchez pas non plus les paysans de danser ! » (3).

Quoiqu'il puisse advenir de ces « pia vota », de ces souhaits pieux du poète et du philosophe, sociologues et curieux sauront gré à Dermenghem d'avoir donné une étude aussi étendue, aussi solide et aussi nuancée d'une institution religieuse somme toute demeurée bien vivante dans toute l'Afrique du Nord, mais en voie de rapide évolution. Il est grand temps d'achever la description des dévotions traditionnelles qui survivent encore, pour peu d'années, intactes encore. Sur l'une des plus aberrantes qui soient, celle de Sidi Heddi dans la montagne djébala, celle des Heddaouas, que l'on voyait partout il y a cinquante ans errer accompagnés de chats, de boucs et de chevreaux, indiciblement crasseux et loqueteux, presque toujours ivres de kif et de haschich, suivis de femmes pratiquant une liberté sexuelle absolue — en dehors de quelques notes de Biarnay et de commentaires naïvement voltairiens de Moulieras il n'existe, par exemple, aucune étude. A en croire l'ultime statistique, il n'y a plus guère que deux cent cinquante disciples de Sidi Heddi au Maroc Français, avant dix ans ils auront disparu. Il n'y a pas un siècle, ils étaient assez nombreux pour interdire aux

(3) Sous les anathèmes des piétistes bourgeois un art aussi raffiné que celui des danseurs chleuhs est en train de périr tout à fait par rapide asphyxie.

Espagnols pendant deux semaines, d'entrer à Tétouan, que le Sultan de Fès avait, à peu près, renoncé à défendre contre les soldats d'Isabelle II lors de la guerre de 1860.

En terminant le livre de Dermenghem — et je pense aux Heddaouas parce que je viens de faire à l'un d'eux un des plaisirs qui leur est le plus cher, en lui offrant un plat de fèves, pour qui les Heddaouas ont une passion pythagoricienne — je songe à un bel et profond apologue du grand mystique persan Djellal Eddin el Roumi. Un sultan reprochait à son bouffon de s'être marié à une prostituée. Il obtint de lui cette savoureuse réplique.

« J'ai pris successivement neuf femmes pleines de vertus, de sagesse et de modestie, toutes sont devenues dévergondées très vite. Que de tracas dans tant de divorces ! J'ai failli en succomber de chagrin. Cette fois, j'ai pris cette prostituée, en toute connaissance de cause. Je verrai bien ce qu'il en adviendra à la fin ! ».

« Et moi, ajoute Djellal Eddin el Roumi, j'ai épousé les systèmes, tous les systèmes de la raison. Maintenant, ce que je cherche uniquement, c'est un champ où la folie puisse errer à son aise ».

Innombrables en vérité sont les questions que pose aux lecteurs cet admirable livre d'Emile Dermenghem !

CH. SALLEFRANQUE.

LE SANCTUAIRE PUNIQUE D'EL-HOFRA A CONSTANTINE,

par André Berthier et René Charlier (*Gouvernement Général de l'Algérie. Texte et planches*).

Du plus haut intérêt pour la civilisation méditerranéenne est la publication — avec tout un volume de planches — de ces deux savants Constantinois. On y trouve, gravées sur des stèles votives, de nombreuses variantes des symboles les plus anciennement et profondément ancrés dans le psychisme religieux en général, méditerranéen en particulier.

Sans doute le mystère du « molchomor », sacrifice d'un agneau ou d'un enfant, n'est-il pas encore élucidé. Prudemment, les auteurs n'ont voulu faire œuvre que de linguistes et d'archéologues ; ils n'ont pas entrepris de définir le sens mystique des symboles, mais il suffit de regarder ceux-ci, dans leur fraîcheur datant de plus de deux mille ans, pour recevoir un choc ; qu'il s'agisse du fameux signe de Tanit, ou de Baal Hammon, du triangle, de la main du bélier, du croissant, du caducée d'Hermès (sans doute même dravidien, selon Boulnois), du palmier d'Apollon, de la feuille de lierre de Bacchus. On saisit sur le vif l'antiquité et la large extension de symboles communs à tant de religions. On se demande si la prédominance de Saturne, successeur de Baal Hammon, revanche sur le panthéon romain, n'a pas joué un rôle dans la diffusion du Christianisme très rapide en Afrique du Nord. L'on est amené à postuler l'origine orientale probable des dieux grecs.

E. D.

Emplacement réservé à la . . .

BANQUE DE PARIS

ET DES

PAYS-BAS

37, Cours Pierre-Puget - MARSEILLE

DÉPOT DE BURBERRYS

HIGH LIFE TAILOR

Grand Tailleur

Téléph. : COlbert 57-17

65, La Canebière
MARSEILLE

PORTO
CINTRA